

CIGARE-POISSON

LA MÉTAMORPHOSE :  
UN PROCÉDÉ À L'ŒUVRE

*Cigare-Poisson*  
*La métamorphose : un procédé à l'œuvre*  
Colloque international *Métamorphoses* en Littérature et Sémiotique  
Université du Luxembourg 10-12 mai 2007  
Actes du volet « Littérature »

**Ouvrage publié avec le soutien du Fonds National de la Recherche  
(Luxembourg)**

Comité de lecture de ce volume  
Raymond Baustert, Tonia Raus, Frank Wilhelm

Composition et typographie  
Catherine Maillot, ingénieur d'études, UPVM

Conception de la couverture  
Sophie Eberhardt, ingénieur d'études, UPVM

En couverture : René Magritte, *L'exception*, 1963. Huile sur toile.  
© MNHAL / EAC

Tous droits réservés pour tous pays.

**CIGARE-POISSON**

**LA MÉTAMORPHOSE :  
UN PROCÉDÉ À L'ŒUVRE**

Textes édités par Raymond Baustert,  
Tonia Raus et Frank Wilhelm

UNIVERSITÉ PAUL VERLAINE-METZ  
CENTRE DE RECHERCHES « ÉCRITURES »

Collection *Recherches en littérature*





Frank WILHELM

Université du Luxembourg

## DU COCON AU PAPILLON OU L'ENTÉLÉCHIE À L'ŒUVRE : LA MÉTAMORPHOSE EN LITTÉRATURE

« L'Écriture conte qu'il y a eu un roi qui fut pendant sept ans  
bête fauve dans les bois, puis reprit sa forme humaine.  
Il arrive parfois que c'est le tour du peuple.  
Il fait aussi sept années de bête féroce, puis redevient homme.  
Ces métamorphoses s'appellent révolutions. »  
Victor Hugo <sup>1</sup>

### Avant-propos

Voici les actes du volet « Littérature » du colloque *Métamorphoses. Colloque international en Littérature et Sémiotique* que les professeurs Marion Colas-Blaise, Nicole Everaert-Desmedt, Raymond Baustert et Frank Wilhelm ainsi que Sabine Pedrazzini et Tonia Raus ont organisé du 10 au 12 mai 2007 au site Limpertsberg de l'Université du Luxembourg. L'idée de départ avait été lancée par Marion Colas-Blaise en vue de réunir des spécialistes des sciences du langage et fut ensuite élargie aux spécialistes de littérature. D'où deux séries de communications parallèles et, souvent, complémentaires, toujours fertiles en débats et en mises en cause d'idées reçues.

La notion de « métamorphose » a été très diversement illustrée dans les textes littéraires, dont certains peuvent être considérés comme « fonda-

---

<sup>1</sup> *Littérature et philosophie mêlées, Œuvres complètes, Critique*. Paris : R. Laffont, « Bouquins », 1985, rééd. 2002, p. 134.

teurs »<sup>2</sup>. Sans parler des exemples antiques qui sont dans toutes les mémoires en matière culturelle et leur traitement chez La Fontaine, vraie métamorphose de la métamorphose, on signalera la transformation complète des héros dans *Les Misérables* ou dans *Rhinocéros*, ou encore la mésaventure du personnage kafkaïen qui se retrouve en insecte. On se convaincra aussi facilement que le discours poétique est, par essence, métaphorique et donne lieu facilement à des métamorphoses. À ce propos, je renvoie à un auteur francophone luxembourgeois, Jean Portante, qui en fait un usage récurrent dans son recueil récemment paru, *Le Travail du poumon* (Bordeaux : Castor astral, 2007) et place la métamorphose au centre même de son roman *La Mémoire de la baleine* (Echternach : Phi, Montréal : XYZ, Bordeaux : Castor astral, 1999), la baleine étant un mammifère terrestre qui, par la force des choses, s'est métamorphosé en animal marin gardant certains réflexes terrestres, comme la respiration pulmonaire.

Mais, la notion de « métamorphose », de transfert de forme, est problématique au point de vue de la théorie.

Dans son discours introductif au volet « Littérature » du colloque, Jean-Pierre Bertrand (Université de Liège) se plaît à souligner à quel point toute tentative de classification du terme semble promise à l'échec. La métamorphose n'est, en vérité, ni vraiment une figure de style, ni seulement une thématique, mais participe sans doute des deux registres à la fois. Il est en tout cas symptomatique de constater que les dictionnaires usuels ne consacrent pas d'entrée à la notion de « métamorphose », qui est traitée incidemment sous différentes figures<sup>3</sup>. Dans l'optique épistémologique qui est la sienne, Jean-Pierre Bertrand ne manque pas de souligner que le concept de métamorphose est présent au cœur du texte et, de ce fait, irrigue tout un métadiscours.

C'est pour illustrer et souligner cette ambiguïté constitutive de la notion de « métamorphose » que les éditeurs du volet « Littérature » ont choisi,

---

2 Voir GRINFAS-BOUCHIBTI (J.), *Les Grands Textes fondateurs [la Bible, le Coran, L'Odyssée, L'Énéide, Les Métamorphoses, L'Âne d'or]*. Paris : Magnard, « Collège », 2005.

3 Voir par exemple DUPRIEZ (B.), *Gradus. Les procédés littéraires. (Dictionnaire)*. Paris : 10/18, 1980 ; DUCROT (O.), SCHAEFFER (J.-M.), *Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris : Seuil « Essais », 1995 ; *Dictionnaire des genres et notions littéraires*. Paris : Encyclopaedia universalis, Albin Michel, 1997.

parmi les collections du Musée national d'Histoire et d'Art de Luxembourg <sup>4</sup>, une œuvre qui traduit – au niveau de l'image parlante – l'aspect bifide de la métamorphose : *L'exception*. Cette huile sur toile de 1963 est un clin d'œil, ou un raccourci décapant du surréaliste belge René Magritte. Le cigare qui se termine ... en queue de poisson est certes improbable, mais n'en traduit pas moins – ou d'autant mieux – l'idée que, dans la métamorphose, passé et futur se conjuguent pour une unité nouvelle et organique. Le cigare – le feu – et le poisson – l'eau, le chaud et le froid, le sec et l'humide, autant d'apparents contraires qui fusionnent dans une entité originale.



René Magritte, *L'exception*, 1963. Huile sur toile. © MNHAL / EAC

Partagée avec les alchimistes, biologistes, théologiens, philosophes, logiciens, sociologues, ethnologues, musiciens, esthètes, peintres, graphistes, photographes, cinéastes, psychologues ou psychanalystes, la notion de

---

4 Que Michel Polfer, directeur du Musée national d'histoire et d'art de Luxembourg, Guy Gengler et Olivia Wohl (Bibliothèque, archives et inventaire) soient remerciés pour la mise à disposition gratuite du cliché de cette œuvre qui fait partie de l'European Art Collection.

métamorphose retient depuis longtemps l'attention des littéraires, écrivains, poètes, romanciers, essayistes, dramaturges ou critiques. Les exemples en sont multiples, de Platon à Kafka, d'Ovide à Goethe, d'Apulée à Shakespeare, de Hugo à Queneau, de Jung à Poulet. La métamorphose sous-tend toute progression dramatique qui procède par étapes et rechutes, accélérations et stagnations, exacerbations et accalmies vers une conversion plus ou moins fatale et consciente du personnage ou du thème.

D'autre part, la même notion de métamorphose peut se vérifier dans des sciences connexes aux recherches littéraires, comme l'étude des illustrations et des versions graphiques de mythes ou de motifs littéraires. Souvent, la métamorphose a partie liée avec la fantaisie créatrice ou l'oni-risme, en tout cas avec l'expression d'une mentalité singulière.

C'est que la notion à débattre implique des stades intermédiaires entre variabilité et permanence, identification et illusion, ipséité et altérité, unité et diversité, dont rendent compte des termes comme « transformation », « modification », « altération », « variation », « transition », « évolution », voire des notions comme « dédoublement », « conversion », « transmutation », « avatar », « incarnation » ou « *alter ego* ».

D'où de multiples questionnements :

- Quelles sont les constantes de l'emploi de la métamorphose en création et critique littéraire ?
- Y a-t-il une historicité du phénomène ?
- Les écrivains, artistes ou critiques en question ont-ils une raison particulière, personnelle ou collective, de recourir à la structure narrative et discursive de la métamorphose ?
- Les genres littéraires sont-ils soumis à des métamorphoses ?

Dans sa contribution, Hélène Vial (Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand II) s'intéresse au texte pionnier incontournable, à la « matrice de l'imaginaire et de l'expression poétiques de la métamorphose que sont les *Métamorphoses* d'Ovide ». Outre qu'il comble l'attente du lecteur en fait de merveilleux et de miraculeux, ce poème mythologique insiste sur le « renouvellement idéologique ». La vision du monde qui en découle s'éloigne de la stabilité hiératique, tant dans le domaine iconographique que poétique, revendiquée implicitement par le régime d'Auguste, et proclame un devenir incessant, un jaillissement effervescent.



À propos du *Bel Inconnu* (XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècle), l'un des premiers romans arthuriens en vers postérieur à ceux de Chrétien de Troyes, Karin Becker (Université de Münster) s'interroge sur la valeur des relations amoureuses qui lient le héros chevaleresque aux trois femmes qui comptent dans sa vie : sa mère, la belle héritière Blonde Esmerée et la Fée aux blanches mains. L'auteur, identifié comme Renaut de Beaujeu, a beau jeu de montrer la métamorphose à laquelle sont soumis les sentiments, les conventions sociales et littéraires : tout change en s'inversant.

Sabine Pedrazzini (Université du Luxembourg) concentre ses recherches sur la métamorphose de l'élément de l'air qui, dans *Les Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné, complète le côté visuel de l'évocation de la guerre de religion entre chrétiens des deux camps. Ainsi, l'air accompagne le processus hémorragique pour donner expression à la violence latente. Mais, au-delà, l'élément immatériel est associé à l'espace de justice que le poète réclame pour sa religion réformée, bel exemple de métamorphose d'un élément apparemment insignifiant au départ.

Marie-Claire Chatelain (Service du Dictionnaire de l'Académie française) travaille sur la « métamorphose galante » en s'interrogeant sur le fait de savoir s'il s'agit là d'une simple thématique littéraire ou d'un (sous-)genre. Une « floraison de poèmes sur un même thème » donne lieu à des tentatives de théorisation, par Regnault et Cotin notamment, mais qui en fin de compte échouent. Il n'en reste pas moins que ces poèmes mondains et le débat qu'ils ont animé sont profondément révélateurs des mentalités du Grand Siècle.

Danielle Pister (Université Paul Verlaine-Metz) constate d'emblée que Voltaire est un familier des transfigurations surprenantes de personnes, des animaux qui parlent, des épisodes fabuleux, emprunts à des légendes ou à des textes sacrés. Ces procédés servent d'abord l'intention ludique : il s'agit ici, sur le poème consacré à la pucelle d'Orléans, de mettre à nu, grâce aux métamorphoses exhibées, l'illusion de certaines croyances et les faux-semblants imposés par le milieu ambiant. La présentation carnavalesque des choses fait apparaître leur face cachée, mais la fonction innovatrice de la métamorphose est moins axée sur la transformation du personnage lui-même que sur l'esprit du lecteur transfiguré par les scintillements du « verbe voltairien ».

Jean-Michel Wittmann (Université Paul Verlaine-Metz) étudie l'esthétique idéaliste d'André Gide, pour qui la création littéraire en soi est une

métamorphose : l'artiste transmute le réel, que l'œuvre donne à lire ainsi recomposé dans son essence. Mais ce travail ne va pas sans paradoxe et sans ambiguïté. C'est une conception « organiciste » de l'œuvre symboliste, qui manifeste de façon accomplie l'idée de perfection qui la précède. En même temps, le moi créateur est donné comme mobile, soumis à d'incessantes métamorphoses.

Ainsi, notre volume de dimensions modestes, mais aux contributions novatrices, peut néanmoins se prévaloir de toucher un aspect essentiel de la création littéraire : l'expression d'idées complexes à travers la notion, le concept, le thème, la figure – quel que soit le terme auquel on donnera la préférence – de la métamorphose. Il semble même que celle-ci émerge actuellement comme objet de recherche, s'il faut en croire des publications récentes comme les ouvrages de Sylvie Ballestra-Puech, *Métamorphoses d'Arachné. L'artiste en araignée dans la littérature occidentale* (Genève : Droz, 2006), et de Sylvie Camet, *Les Métamorphoses du moi. Identités plurielles dans le récit littéraire. XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles* (Paris : L'Harmattan, 2007)<sup>5</sup>, ou plus ancienne, comme l'ouvrage de Raymonde Debray Genette, *Métamorphoses du récit. Autour de Flaubert* (Paris : Seuil, « Poétique », 1979, rééd. 1988), ou encore l'étude de Jean-Pierre Collinet sur « L'évolution du thème de la métamorphose ovidienne chez La Fontaine » (*Littératures*, n° 25, 1991) et le travail de Patrick Dandrey sur *La Fontaine ou les métamorphoses d'Orphée* (Paris : Gallimard, 1995).

Le Centre d'Études et de Recherches Françaises et Francophones en Littérature et en Linguistique (CERFFLL), qui fonctionne au sein de l'Unité de recherche IPSE (Identités, Politiques, Sociétés, États) de la Faculté des Lettres, des Sciences humaines, des Arts et des Sciences de l'éducation de l'Université du Luxembourg, se félicite de la bonne collaboration avec les collègues linguistes et sémioticiens de l'Université du Luxembourg à l'occasion de l'organisation du colloque et avec les collègues littéraires à l'honneur dans ces pages. Un merci spécial à Pierre Halen, professeur à l'Université Paul Verlaine-Metz, et à Catherine Maillot, responsable de l'édition à la Maison des Sciences de l'Homme Lorraine de l'UPVM, qui nous accueillent dans leur série éditoriale, ainsi qu'à Tonia Raus, assistante à l'UL, qui a assuré le suivi éditorial.

Pour le comité éditorial du volet « Littérature » de ces Actes.

---

5 Publications disponibles à la Bibliothèque de l'Université Paul Verlaine-Metz.



Jean-Pierre BERTRAND

Université de Liège

**« ENCORE DES CHANGEMENTS » :  
LA NOTION DE MÉTAMORPHOSE DANS LES ÉTUDES LITTÉRAIRES**

Curieux statut que celui de la métamorphose dans les études littéraires : à la fois omniprésente et absente dans sa conceptualisation, elle est appliquée en toute évidence comme un schème explicatif qui se confond avec les objets qu'elle est censée décrire, à la fois dans les faits de texte et dans leur métadiscours. L'objectif de la présente intervention est d'interroger, quelques textes à l'appui, ce double statut pour le moins problématique, en renversant la proposition ici même énoncée par Sémir Badir qui se demande si l'on « peut parler de métamorphose à propos des concepts <sup>1</sup> » ; nous nous demanderons si la métamorphose est un concept, et quelles sont sa présence et sa portée dans le discours métalittéraire.

**Un concept sans théorie**

Sans jamais être construite ni théorisée, la notion de métamorphose abonde dans le discours critique. Elle colle tellement bien à ses objets – et dieu sait s'ils sont nombreux, d'Ovide à Cortazar, en passant par Kafka – qu'elle semble échapper à tout traitement en dehors des cas qu'elle analyse, comme si elle leur était consubstantielle. Ce statut n'est pas, semble-t-il, l'apanage des études littéraires. Dans les autres sciences humaines, la notion n'a guère plus de fonction opératoire, à l'exception peut-être de la sémiotique. En philosophie, et plus particulièrement en philosophie des sciences, même dans *La Nouvelle alliance* de Prigogyne et Stengers, sous-titrée *Métamorphose de la science*, elle ne fait aucunement

---

1 « Fiction transhistorique », *Le sens de la métamorphose*, Limoges, PULIM (à paraître).

l'objet de développements particuliers, et se fonde sur son sens commun qui tout ensemble regroupe les sèmes d'évolution, de changement et de transformation. En logique, dans les travaux de Jean-Baptiste Joinet notamment, la notion n'apparaît que pour désigner et comprendre les développements de la discipline en regard des avancées de la bio-logique qui vise à comprendre les mutations du vivant, avec cette problématique qui consiste à savoir si la nature calcule. En psychologie, en psychanalyse et dans les autres disciplines humaines, même constat : parler de métamorphose, c'est tout simplement faire état d'une approche dynamique de l'histoire, dans une perspective évolutionniste, avec cet invariant implicite selon lequel une chose, une idée, un être est porté par un devenir qui le métamorphose plus ou moins tout en lui conservant une identité irréductible. C'est cette dialectique-là qui est au fondement du métamorphique : le même et l'autre, le même devenant l'autre, l'autre comme devenir du même. Valéry a bien mis l'accent sur cette dialectique, écrivant dans *Variété IV* que Goethe : « découvre que la feuille se fait pétale, étamine, pistil ; qu'il y a identité profonde entre la graine et le bourgeon ».

En somme, il semble que l'emploi du mot soit toujours une métaphore-catachrèse de son sens zoologique, à savoir, selon le dictionnaire Hachette : « Changement radical de forme et de structure que subissent certaines espèces animales au cours de leur croissance » ; on parle ainsi de la métamorphose des batraciens, de la chenille qui devient papillon. Le TLF apporte à cette définition une nuance intéressante : « Changement de forme, de nature ou de structure si importante que l'être ou la chose qui en est l'objet n'est plus reconnaissable. » *N'est plus reconnaissable* : voilà un aboutissement qui loin de nier la dialectique du même et de l'autre affirme un nécessaire procès de reconnaissance de l'objet métamorphique qui n'a de signification que dans l'origine cachée qui est la sienne.

Deux notions jouent pleinement dans la définition commune de la métamorphose : la radicalité du changement, qui pose la question de l'identité en devenir ; la croissance, chevillée quant à elle à une logique de la fin, à une téléologie.

De cette description zoologique, il est facilement concevable de passer métaphoriquement à l'observation de toute forme de changement, ce que notent aussi les dictionnaires : « Modification profonde de l'état ou des caractères d'une personne ou d'un objet », recense l'un, ce qui induit une psychologisation quasiment organique de l'être, avec cette nuance qui

s'ajoute çà et là et qui confirme la dialectique identitaire déjà dégagée : « La personne ou l'objet peuvent devenir méconnaissables, ils n'en perdent pas pour autant leur identité, conservant leur substance ». De là l'intérêt d'avoir à l'esprit la distinction fondamentale opérée par Ricœur entre « ipséité » et « mêmeté » : « [...] je tiendrai désormais la mêmeté pour synonyme de l'identité-*idem*, écrit le philosophe, et [...] lui opposerai l'ipséité par référence à l'identité-*ipse* <sup>2</sup>. » Ce qui signifie qu'il convient de faire la part des choses entre ce qui est « identique » et ce qui reste « même », le même se comprenant en comparaison à l'autre, l'identique en référence à soi, avec les implications que ces deux notions supposent dans le champ notionnel de l'altérité et de l'identité, du soi-même comme un autre (comparaison), ou du soi-même en tant qu'autre (identification) puisque, comme le montre et le dit très bien Ricœur, « l'ipséité du soi-même implique l'altérité à un degré si intime que l'une ne se laisse pas penser sans l'autre » <sup>3</sup>.

Par conséquent, l'invariant métamorphique est que la transformation conserve et l'identité et la substance de la chose ; seule la forme change. Ceci est déjà sujet à questionnement. Est-il concevable de parler tout à la fois d'identité et d'altérité ? Une chenille ou une chrysalide est-elle papillon ? Le papillon est-il encore chenille ? Transposons la question dans le domaine de la métamorphose de l'enfant en adulte : un homme est-il encore l'enfant qu'il a été, et l'enfant est-il en devenir de l'homme qu'il sera ? On voit aisément la faiblesse d'une telle approche : son déterminisme risque de considérer le sujet ou l'être dans son seul procès organique.

Néanmoins, on s'aperçoit d'emblée que le processus métamorphique, dans son accomplissement naturel, est déjà riche d'imaginaire et c'est sans doute là que réside la fascination, tantôt fantastique, tantôt merveilleuse dont il a pu être l'objet en littérature, des origines à la science-fiction. C'est ce qu'illustre assez ironiquement un petit quatrain du *Bestiaire* d'Apollinaire, qui ajoute à la métamorphose la notion de travail en lieu et place d'un processus dynamique naturel :

Le travail mène à la richesse  
Pauvres poètes, travaillons !

---

2 Ricœur (P.), *Soi-même comme un autre*. Paris : Seuil, « L'ordre philosophique », 1990, p. 13.

3 *Ibid.*, p. 14.

La chenille en peinant sans cesse  
Devient le riche papillon <sup>4</sup>.

Pour en finir avec ce premier volet sur le statut problématique de la notion de métamorphose, tournons-nous du côté des emplois littéraires du mot. Le terme, si souvent utilisé, est-il autrement développé que dans cette conception organiciste, vitaliste et téléologique ? On remarquera tout d'abord que très significativement le mot ne fait l'objet d'aucune entrée dans les dictionnaires littéraires : rien dans le *Dictionnaire du littéraire* (PUF), rien dans le Bordas, rien dans *Genres et notions littéraires* issu de *L'Encyclopédie universalis*. Le discours critique fait grand usage du mot, mais rien ne le distingue de son sens commun, rappelé plus haut. La notion de métamorphose sert ainsi à décrire toutes sortes d'objets. Les genres littéraires dans leur évolution formelle, voir e.a. Raymonde Debray-Genette, *Métamorphose du récit* <sup>5</sup> ; l'histoire thématique, voir e.a. Pierre Brunel, *Le Mythe de la métamorphose* <sup>6</sup> ; les états successifs d'un texte dans sa genèse, conçus comme autant de métamorphoses de l'écriture, voir les travaux des généticiens. Toute l'histoire littéraire, en général, depuis Marmontel en passant par Sainte-Beuve, est portée par l'idée, héritée des sciences naturelles, d'une lente et irrévocable métamorphose des formes et des idées, ce qui n'est jamais que le même lieu commun qui entend décrire les changements de l'histoire et de la société.

Deux exceptions toutefois à cet emploi littéraire de la métamorphose, et qui font état d'une véritable conceptualisation. La première est assez récente. Francis Berthelot dans *La métamorphose généralisée, du poème mythologique à la science-fiction* <sup>7</sup> étudie le processus métamorphique selon quatre paramètres : le sujet, l'agent, le processus et le produit métamorphiques. Cette structure de base permet ainsi de dégager une histoire de l'imaginaire de la métamorphose. La seconde étude est plus connue. Il s'agit évidemment des *Métamorphoses du cercle* de Georges Poulet. L'essai montre comment l'image du cercle, par essence géométriquement non transformable, est passée de la littéralité cosmologique à une

---

4 APOLLINAIRE (G.), « La Chenille », *Le Bestiaire*, dans *Œuvres poétiques*, éd. Adéma-Décaudin. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1965, p. 16.

5 Paris : Seuil, 1968.

6 Paris : Collin, 1974.

7 Paris : Nathan, 1993.

métaphoricité anthropologique, le monde intérieur comme centre supplantant la centralité de Dieu, pour paraphraser les mots de Jean Starobinski dans la préface<sup>8</sup>. La grande cohérence du modèle de Poulet tient au fait que la métamorphose, comme notion, s'inscrit dans une véritable géométrie, voire une topologie, qui décrit non seulement les changements et étapes d'une même figure – le cercle –, mais aussi les contours et les fonctions des structures métamorphosantes. Ici le concept, même s'il n'est pas développé de manière systématique pour lui-même, prend toute son ampleur et sa force de frappe critique, car il s'inscrit dans une parfaite corrélation entre une forme et ses transformations, ou plus exactement entre une forme et ses représentations imaginaires qui changent bien davantage que la forme elle-même, comme l'indique le critique en avant-propos de son livre :

Par « métamorphoses du cercle » il faut donc entendre ici non les métamorphoses d'une forme par définition non métamorphosable, mais les changements de sens, auxquels elle n'a cessé de se prêter dans l'esprit humain. Ces changements de sens coïncident avec des changements correspondants dans la manière dont les êtres se représentent ce qu'il y a de plus intime en eux, c'est-à-dire le sentiment de leurs relations avec le dedans et le dehors, leur conscience de l'espace et de la durée. Retracer un certain nombre de ces métamorphoses parallèles est l'objet de ce livre. Livre écrit *more geometrico* sans doute, mais d'une géométrie toute subjective<sup>9</sup>.

### Application : Rimbaud et deux autres

Cette corrélation stricte indique que le processus de transformation n'est pas que figural ; elle peut tout aussi bien porter sur des faits littéraires de tout autre nature. C'est ce que je voudrais esquisser à travers l'analyse d'un poème de Rimbaud, qui me permettra un excursus chez deux auteurs particulièrement métamorphiles, Lautréamont et Michaux.

« Bottom », le fait n'est pas négligeable, était initialement intitulé « Métamorphoses », titre biffé sur le manuscrit des *Illuminations*. Ce qui s'y joue et s'y raconte, c'est la métamorphose d'un Je lyrique, qui passe d'un état à l'autre tout en conservant l'identité multiple qui se révèle fièrement à lui.

---

8 POULET (G.), *Les Métamorphoses du cercle* [1961], préface de J. Starobinski. Paris : Flammarion, « Champs », 1979, p. 19.

9 *Ibid.*, p. 24.

La réalité étant trop épineuse pour mon grand caractère, – je me trouvai néanmoins chez Ma dame, en gros oiseau gris bleu s'essorant vers les moulures du plafond et traînant l'aile dans les ombres de la soirée.

Je fus, au pied du baldaquin supportant ses bijoux adorés et ses chefs-d'œuvre physiques, un gros ours aux gencives violettes et au poil chenu de chagrin, les yeux aux cristaux et aux argents des consoles.

Tout se fit ombre et aquarium ardent. Au matin, – aube de juin batailleuse, – je courus aux champs, âne, claironnant et brandissant mon grief, jusqu'à ce que les Sabines de la banlieue vinrent se jeter à mon poitrail <sup>10</sup>.

Qu'est-ce qui participe de la dynamique métamorphique dans ce poème ? Essentiellement les quatre éléments :

1° *Le travestissement* : Je>oiseau>ours>âne, selon une gradation qui renverse les valeurs de l'essor vers un surplus de réalité. Par ailleurs, on notera que la logique s'enclanche au moment d'une absence du sujet à lui-même, un « néanmoins » à sa volonté qui produit des effets intentionnellement spectaculaires. Le temps du poème, le sujet se transformant s'expose véritablement à ne plus être lui-même, à devenir autre, à s'aliéner.

2° *La performativité*. La métamorphose est ensuite performative : en me disant oiseau, ours et âne, je le deviens ; ce maximum d'altérité va de pair avec un maximum d'identité, selon un poncif bien baudelairien qui consiste à faire du poète celui qui peut être lui-même tout en devenant autre. Toujours du point de vue de l'énonciation, outre la nécessaire performativité du dire métamorphique, on notera la parfaite coïncidence entre le scripteur et le sujet énonçant, notamment à travers le corps de ce dernier. Cet aspect est plus outrancièrement visible chez un Lautréamont, dont on ne citera que cet extrait parmi tant d'autres du même ordre :

Quel ne fut pas mon étonnement, quand il vit Maldoror, changé en poulpe, avancer contre son corps ses huit pattes monstrueuses, dont chacune, lanière solide, aurait pu embrasser facilement la circonférence d'une planète. Pris au dépourvu, il se débattit, quelques instants, contre cette étreinte visqueuse, qui se resserrait de plus en plus... <sup>11</sup>

3° *Le récit*. Le texte métamorphique passe par l'autodescription, rattachée à un récit : voilà ce que je suis devenu, quelle forme nouvelle est la mienne, le Je se constituant de l'ensemble de ses transformations passagèrement habitées. Occasion de faire ici un petit détour par Henri Michaux, qui décrit

---

10 RIMBAUD (A.), « Bottom », *Illuminations*, dans *Œuvres complètes*, éd. Adam. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 151.

11 LAUTRÉAMONT, *Les Chants de Maldoror*, II, 15, dans *Œuvres complètes*, éd. Walzer. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1970, p. 127.



très finement ce phénomène dans un texte de *Mes propriétés*, intitulé « Encore des changements » :

À force de souffrir, je perdis les limites de mon corps, et me démesurai irrésistiblement. Je fus toutes choses : des fourmis surtout, interminablement à la file, laborieuses et toutefois hésitantes. C'était un mouvement fou. Il me fallait toute mon attention. Je m'aperçus bientôt que non seulement j'étais les fourmis, mais aussi j'étais leur chemin. Car de friable et poussiéreux qu'il était, il devint dur et ma souffrance était atroce. Je m'attendais, à chaque instant, à ce qu'il éclatât et fût projeté dans l'espace. Mais il tint bon<sup>12</sup>.

4° La *rhétorique*. Se pose alors la question du rapport entre métamorphose et métaphore. Le Je vit-il ses transformations sur le mode du comme (et de la comparaison) ou bien s'assimile-t-il complètement sur le mode de la métaphore sans phore ? Les verbes sont à cet égard significatifs : « Je me trouvai [...] en », « je fus », « je courus » indiquent une gradation dans l'éloignement du phore et du thème puisque le dernier verbe fait état d'une action (courir) qui n'est plus simplement un prédicat situationnel (être comme). On ajoutera à cette rhétorique de la métamorphose la constante des figures métalogiques : oxymore, paradoxe, hyperbole participent en effet de l'in vraisemblable du processus dans son écriture et induisent tout un éthos de la lecture. Mais aussi la présence d'un rythme qui imprime sa cadence aux transformations, avec ses accélérations et ses arrêts, fortement érotisés.

En somme, ce que ce texte, tout autant que ceux de Lautréamont et de Michaux, nous montre, c'est que le pacte qui lie la fiction à la réalité se voit négocié dans le sens d'une acceptation de ce qui arrive le temps de la lecture. On est là en présence d'un poème fantastique plutôt que merveilleux, au sens où la convention invraisemblable n'advient que le temps de la lecture, temps de l'hésitation, comme on sait, entre une hypothèse réaliste et une explication surnaturelle<sup>13</sup>. Comme le fait à juste titre remarquer Yves Vadé, dans un article auquel ces réflexions doivent beaucoup, « le lecteur est même contraint d'admettre cette réalité [métamorphique, protéique], faute de quoi le texte se viderait de ce qu'on

---

12 MICHAUX (H.), « Encore des changements », *Mes propriétés*, dans *Œuvres complètes*, I, éd. Bellour-Tran. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p. 479.

13 Voir à ce sujet les thèses bien connues de Todorov puis de Grivel, et récemment, à propos de poésie, les travaux de VIEIGNES (M.), *L'Envoûtante étrangeté. Le fantastique dans la poésie française (1820-1924)*. Presses universitaires de Grenoble, 2006.

peut appeler sa charge poétique et basculerait soit dans l'anecdote ou dans une fantasmagorie de l'ordre de la rêverie, soit du côté de l'allégorie, du symbole ou de la métaphore »<sup>14</sup>.

### Pour conclure

S'il semble difficile de parler de métamorphose en dehors des objets métamorphiques, c'est que le processus est d'ordre purement textuel et qu'il n'apparaît que dans l'expérience d'écriture et de lecture. Le concept de métamorphose n'est pas dépourvu d'objet, mais qu'on ne s'y trompe pas, son objet est avant tout le texte. La métamorphose n'est ni un genre ni une forme ; si son récit obéit à des invariants actantiels et structuraux, elle est avant tout un thème qui s'énonce dans une rhétorique plus ou moins codifiée. Cela pose un problème de signification intéressant et typiquement valéryen : est-il possible de parler de métamorphose en littérature sans entrer dans la description de toutes les histoires qui nous narrent une métamorphose ? Existe-t-il un métalangage, voire une typologie métamorphiques ? D'autant que le langage lui-même est sujet à métamorphoses. L'histoire de toutes les formes poétiques modernes en est l'illustration : mais doit-on parler de métamorphose ou simplement de changement ou d'évolution ? En fait, chez Rimbaud et Lautréamont, même chez Michaux, le langage ne fait que rarement l'objet d'une « atteinte grave », même s'il est transfiguré en profondeur – il faudrait évoquer la poésie lettriste ou sonore pour parler de véritable métamorphose langagière. Au fond, la rhétorique des écarts s'occupe toujours de métamorphoses plus ou moins grandes qui sont autant de « scandales langagiers ». En d'autres termes, il semble bien que la notion de métamorphose quand elle s'emploie dans les études littéraires pour désigner autre chose que des récits de transformations de l'identité se nape inmanquablement d'un effet métaphorique d'autant moins perceptible que la figure est devenue, comme nous le disions en commençant, une catachrèse.

---

14 VADÉ (Y.), « Métamorphoses lyriques dans la poésie en prose », dans WATTEYNE (N.), dir., *Lyrisme et énonciation lyrique*. Québec : éd. Nota Bene/Presses universitaires de Bordeaux, 2006, p. 326.



Hélène VIAL

Université Blaise Pascal (Clermont-Ferrand II)

## LA MÉTAMORPHOSE OVIDIENNE OU LA « GRAMMAIRE FANTASMATIQUE » DU MYTHE

Des innombrables variations sur le motif de la métamorphose qui jalonnent la littérature, en particulier occidentale, il n'en est peut-être pas une seule qui ne se rapporte, de près ou de loin, directement ou indirectement, consciemment ou inconsciemment, à ce texte fondateur, à cette matrice de l'imaginaire et de l'expression poétiques de la métamorphose que sont les *Métamorphoses* d'Ovide, première œuvre littéraire à se construire tout entière autour du miracle de la transformation des corps et à le faire explicitement, dès ses premiers vers<sup>1</sup>. Or, paradoxalement, la critique a longtemps négligé cet aspect pourtant central du poème, comme si, à la manière de la lettre volée d'E. Poe, son évidence même le dérobaient à la vision. Cette cécité volontaire ou involontaire est peut-être en rapport avec l'esthétique même du poème ovidien, fondée sur l'idée que le travail de l'écriture doit être d'une profondeur, d'une densité, d'une subtilité telles qu'il aboutisse à un texte débarrassé de toute trace de travail, ce qu'Ovide lui-même résume, dans la célèbre description de la statue de Pygmalion, par l'expression *ars adeo latet arte sua*<sup>2</sup>. Les passages – plus de deux cents – qu'il consacre à la métamorphose constituent des lieux privilégiés de cette invisibilité de l'*ars*, sans doute parce qu'ils disent un événement par nature indicible et que, pour le dire, ils mettent en œuvre des entrelacements verbaux capri-

---

1 *Mét.*, I, 1-2 : *In noua fert animus mutatas dicere formas / corpora*, « Mon intention est de parler (littéralement : « mon esprit me porte à parler », et l'on note la liberté souveraine de la formule) de formes métamorphosées / En corps nouveaux ». Nous utiliserons ici la traduction en vers libres de D. Robert (Arles : Actes Sud, 2001).

2 « L'art véritable cache parfaitement l'artifice ! » Littéralement : « "on la croirait vivante" tant l'art se cache par son art » (*Mét.*, X, 252).

cieux aussi difficiles à analyser que la métamorphose l'est à imaginer<sup>3</sup>. Cela explique certainement, au moins en partie, qu'il ait fallu attendre une époque très récente pour que la métamorphose ovidienne ne soit plus qualifiée d'accessoire ou de prétexte<sup>4</sup>, mais reconnue comme ce que R. Galvagno appelle « un nœud textuel fondamental »<sup>5</sup> dans lequel Ovide met en œuvre une « grammaire fantasmatique »<sup>6</sup> du mythe de la métamorphose. Cette dernière expression est à entendre dans une perspective essentiellement psychanalytique, sur laquelle nous reviendrons, mais qui nous semble, si l'on peut dire, débordée par la densité, la beauté et la justesse de la formule elle-même. Aussi prendrons-nous – avec la permission de son auteur – la liberté d'utiliser cette formule dans une acception plus large que celle qui lui a d'abord été conférée, comme un outil d'analyse susceptible d'aider à définir l'écriture ovidienne de la métamorphose. Nous en donnerons trois interprétations, correspondant aux trois strates complémentaires de la poétique d'Ovide dans les *Métamorphoses*<sup>7</sup> : cette « grammaire » consiste d'abord dans une morphologie et une syntaxe, élaborées et soumises à une combinatoire vertigineuse pour dire ce fantasme pur qu'est le motif mythique de la métamorphose ; c'est aussi, produit de cette combinatoire, une langue nouvelle, mise en équation littéraire de l'« analo-

- 
- 3 I. Calvino parle à leur sujet d'« indistinti confini » (« Gli indistinti confini », préface à l'édition italienne des *Métamorphoses*. Torino : Einaudi, 1979).
- 4 Cf., entre autres, LAFAYE (G.), *Les Métamorphoses d'Ovide et leurs modèles grecs*. Paris : F. Alcan, 1904, p. 75 ; GALINSKI (G. K.), *Ovid's Metamorphoses – An Introduction to the basic aspects*. Oxford-Berkeley-Los Angeles, 1975, p. 55 et MENZIONE (A.), *Ovidio, le Metamorfozi : sintesi critica e contributo per una rivalutazione*. Torino : Rivista di Studi Classici, 1964, p. 260.
- 5 *Le Sacrifice du corps : frayages du fantasme dans les Métamorphoses d'Ovide*, Panormitis, 1995, p. 140.
- 6 *Le Fantasme et la Métamorphose chez Ovide*, thèse, Paris VII, 1989, notamment p. 389.
- 7 Ces trois strates recourent, pour l'essentiel, celles que définit R. Galvagno : le premier niveau est « celui de l'énoncé, plus précisément le plan formel de la rhétorique des *figurae elocutionis*, où elle se donne comme un *adynaton*, une figure de l'impossible » ; le deuxième, « celui de l'énonciation, où l'*adynaton* du premier s'avère, au-delà de sa surface tétatologique et/ou magnifique et même à cause de celle-ci, comme le nœud textuel qui fixe le nouage matriciel du fantasme » ; le troisième est celui où la métamorphose, « d'après la tradition qui la rattache à ses ancêtres alexandrins », joue le rôle d'« un véritable *aition* » qui est « à la fois cause et effet de la légende même » (*ibid.*, p. 33-34).

gie structurale »<sup>8</sup> entre la métamorphose et le fantasme, considéré au sens psychanalytique du terme ; c'est enfin un discours radicalement nouveau sur le monde, qui fait des fantasmes humains la force créatrice et motrice de l'univers dans lequel nous vivons.

I. Le premier de ces trois niveaux d'analyse – celui de l'énoncé – est aussi le plus superficiel, mais le texte d'Ovide demande que l'on explore sa surface, lui qui multiplie les images du miroitement, de l'irisation et du reflet<sup>9</sup>. Le récit ovidien de métamorphose se donne comme la figuration, tantôt monstrueuse, tantôt merveilleuse, d'un *adynaton* ou de ce qu'on pourrait appeler un fantasme en tant que produit de la *phantasia*, de l'imagination. Si l'expérimentation réelle de ce fantasme est impossible, sa représentation artistique semble l'être davantage encore : la transformation d'un corps en un autre est *a priori* irréprésentable par excellence. Mais si le peintre ou le sculpteur sont condamnés, par les limites de leur art, à l'« arrêt sur image » et ne peuvent jamais représenter qu'un moment de la métamorphose (moment qui peut, certes, être crucial et donner lieu à une image sublime : pensons à la Daphné du Bernin), si, donc, le processus même de la transformation leur échappe, il n'en est pas de même en poésie : Ovide est parvenu à conférer à la langue et à la métrique latines la souplesse nécessaire pour leur faire dire l'indicible, créant ainsi une « grammaire » de ce fantasme absolu qu'est la métamorphose<sup>10</sup>.

Il y a chez Ovide une morphologie de la métamorphose, un lexique du « sacrifice du corps », fondé, pour l'essentiel, d'une part sur les dési-

---

8 *Ibid.*, Avant-Propos.

9 Pensons à la description des eaux séduisantes et dangereuses dans lesquelles Narcisse va rencontrer son image, c'est-à-dire son destin (*Mét.*, III, 407-412), description dans laquelle on peut voir une image, parmi tant d'autres, du poème lui-même.

10 Cette plasticité ne nous semble avoir été égalée que très récemment, d'une part dans le film fantastique, en particulier d'animation (nous pensons notamment aux films d'H. Miyazaki, où les limites entre les éléments, les espèces et les règnes sont extrêmement fragiles, laissant toujours ouverte la possibilité d'un franchissement des seuils et d'un basculement dans la métamorphose), d'autre part dans la plasticité du corps humain lui-même : plusieurs épisodes des *Métamorphoses* ont été transposés en 2003 avec une grande puissance poétique dans un spectacle mêlant danse, théâtre et cirque (*Le Metamorfosi*, présenté en 2003 à l'Espace Chapiteaux du Parc de la Villette par les compagnies Les Colporteurs et Fattore K. et mis en scène par G. Barberio Corsetti).

gnant et décrivant les corps – humains, mais aussi animaux, végétaux, minéraux, stellaires, etc. –, d'autre part sur les formes verbales, porteuses de notations physico-spatiales familières (croissance ou décroissance, durcissement ou amollissement, redressement, séparation, etc.<sup>11</sup>) qui imposent à l'imagination du lecteur le phénomène fantastique de la transformation et le rendent naturel<sup>12</sup>. C'est dans les verbes, et tout particulièrement dans les verbes inchoatifs, que le processus de la métamorphose puise sa pulsation profonde<sup>13</sup>. D'une manière plus générale, le vocabulaire employé par Ovide est extrêmement simple, mais il le revivifie en le faisant varier à trois niveaux : celui du sujet, dont le changement « entraîne automatiquement la substitution d'un champ lexical à un autre »<sup>14</sup> (par exemple, le passage de la pétrification de Phinée à la fluidification de Cyané<sup>15</sup> entraîne le remplacement d'un premier ensemble, fondé sur le corps masculin, la pierre et le durcissement, par un second, reposant sur le corps féminin, l'eau et la fluidification) ; celui de l'expression (pour un même type de métamorphose, telles les transformations en arbres, l'ouverture de pans nouveaux du lexique – détails du processus physique, notations de lumière et de couleur, expression de la continuité, etc. – donne naissance à des textes extrêmement différents les uns les autres) ; enfin celui des synonymes, que le poète manie avec une liberté presque infinie. Cette troisième forme de variation est particulièrement visible dans les récits qui retracent des transformations similaires, comme celles des Piérides et des compagnons de Diomède en oiseaux<sup>16</sup> : ici, le sujet est identique et son traitement poétique

---

11 Cf. SCEGLOV (J. K.), « Alcuni lineamenti di struttura nelle *Metamorfosi* di Ovidio » (*Lingua e Stile*, 4, 1969, p. 53-68), p. 60.

12 C'est le principe de l'*enargeia* (ou de l'*euidentia*), parfois porteuse d'effets extrêmement violents, en particulier dans les récits de métamorphoses animales.

13 Cf. ANDERSON (W. S.), « Multiple Change in the *Metamorphoses* » (*TAPhA*, 94, 1963, p. 1-27), p. 2-3.

14 LAURENS (P.), *L'Abeille dans l'ambre : célébration de l'épigramme*. Paris : Les Belles Lettres, 1989, p. 68.

15 *Mét.*, V, 230-235 et 425-437.

16 *Mét.*, V, 670-678 : « S'efforçant de parler et, à grands cris, de pointer contre nous / Leurs mains (*manus*) véhémentes, elles voient sortir de leurs ongles / Des ailes (*pennas exire per ungues*), des plumes recouvrir leurs bras (*operiri bracchia plumis*), / Leurs bouches respectives se transformer en un bec dur (*concrescere rostro / ora*) / Et c'est une nouvelle espèce d'oiseaux (*uolucres*) qui peuplent les forêts. / Elles voudraient se lamenter, mais le fait d'agiter les bras (*bracchia*) les soulève / Et voilà qu'elles volent

se fonde sur les mêmes notations (principe métaphorique selon lequel les bras deviennent des ailes, la bouche un bec, etc. ; vaine tentative pour parler ; constatation par les personnages de leur propre transformation) ; l'essentiel de la différenciation entre les deux récits est d'ordre synonymique. Cette variation va parfois jusqu'à s'exercer au sein d'un même récit, tel celui de la métamorphose en laurier de la nymphe Daphné, transformée alors qu'elle tente d'échapper à l'étreinte d'Apollon<sup>17</sup> ; dans ce texte, l'abondance et la richesse des synonymes désignant le bois et leur entrelacement avec ceux qui évoquent le corps féminin montrent très concrètement l'étreinte progressive du corps de Daphné par la matière végétale.

Ce n'est donc pas seulement une morphologie qui se dessine dans de tels récits, mais une syntaxe, « riche, nuancée, imprévisible, énigmati-

---

(*aere pendebant*), qu'elles jacassent dans les arbres : des pies (*picae*). / Ces oiseaux (*alibus*) gardent encore aujourd'hui leur bavardage d'autrefois, / Leur caquetage rauque et leur prodigieuse envie de parler. » XIV, 497-509 : « Comme il voulait nous répondre, / Sa voix ainsi que le conduit par lequel elle passe s'amenuisent (*uox pariter uocisque uia est tenuata*), / Ses cheveux deviennent des plumes (*comaeque in plumas abeunt*), de plumes se couvre son nouveau cou / Ainsi que sa poitrine et son dos (*plumis noua colla teguntur / pectoraque et tergum*) ; ses bras en sont pourvus (*bracchia pennas / accipiunt*) / De plus longues et leur courbe au niveau du coude devient ailes (*cubitusque [...] sinuatur in alas*) légères ; / Ses doigts de pieds sont rattachés entre eux (*magna pedis digitos pars occupat*) et sa bouche / Se rigidifie en une corne dure (*oraque cornu / indurata rigent*) qui se termine en pointe. / Lycus, Idas et Nyctée tout comme Rhexénor, Abas / S'étonnent à sa vue ; tandis qu'ils s'étonnent, ils prennent (*accipiunt*) / La même apparence et voici la plus grande partie de la troupe / Qui s'envole (*subuolat*) et se met à tourner en battant des ailes (*circumuolat alis*) autour des rames. Si vous voulez savoir à quelle espèce appartiennent ces oiseaux (*uolucrum*) mystérieux, / Ce ne sont point des cygnes mais ils s'en rapprochent par leur blancheur (*ut non cygnorum, sic albis proxima cygnis*). »

- 17 *Mét.*, I, 548-556 : « Sa prière à peine achevée, une lourde torpeur envahit ses membres (*artus*), / Une mince écorce entoure sa poitrine tendre (*mollia cinguntur tenui praecordia libro*), / Ses cheveux s'allongent et deviennent feuillage, ses bras des rameaux (*in frondem crines, in ramos bracchia crescunt*) ; / Son pied, si véloce tantôt, se fixe au sol par d'inertes racines (*pes modo tam uelox pigris radicibus haeret*), / Sa tête forme une cime (*ora cacumen habet*) ; d'elle, il ne reste que l'éclat. / Phœbus l'aime toujours et, posant sa main sur le tronc (*stipite*), / Sent encore battre le cœur sous l'écorce (*sub cortice pectus*) récente ; / Ses bras enlacent les branches – les membres de Daphné – (*ramos, ut membra*) / Et il baise le bois (*ligno*) ; mais le bois (*lignum*) se refuse à ses baisers. »

que »<sup>18</sup>, que l'on pourrait qualifier, en reprenant une expression de G. Bachelard, de « syntaxe d'un devenir »<sup>19</sup>. La poésie ovidienne, loin d'être une fixation, épouse son objet fuyant en élaborant une temporalité nouvelle qui réunit toutes les dimensions du temps : la métamorphose s'enclenche dans la magie d'un instant où tout bascule, puis se poursuit dans une durée que le poète se plaît parfois à allonger, avant, finalement, de s'achever en éternité, puisque le personnage métamorphosé devient en général une espèce ou un lieu. À cette structure universelle et souple, Ovide ajoute des motifs fonctionnels ou rituels infiniment variés (telles l'évocation de la perte de la voix ou la réflexion sur le nom) et soumet à des fluctuations incessantes l'ordre, la continuité et le rythme de la narration. Les récits de fluidifications offrent une illustration particulièrement forte de cette temporalité réinventée qui permet au poète de dire, dans toute sa complexité, un événement par essence inscrit dans le hors-temps du mythe et du fantasme, de créer de toutes pièces le temps de ce prodige et de le rendre perceptible au lecteur en lui donnant des traits propres au temps humain. Le récit de la métamorphose de Cyané, cette nymphe qui se liquéfie dans ses propres larmes après que sa source a été outragée par Pluton lors de l'enlèvement de Proserpine<sup>20</sup>, met en œuvre d'une manière exemplaire la triple dimension temporelle que nous venons de définir : un basculement initial presque insaisissable, puis le temps de la métamorphose elle-même, marqué ici par une continuité homogène, enfin la conclusion du récit, qui identifie pour toujours la nymphe avec les eaux dans lesquelles son corps s'est aboli, ce récit étant finalement celui d'une forme de mort, comme le suggère, dans le dernier vers, l'expression *restat [...] nihil*. La

---

18 GALVAGNO (R.), *Le Fantasme...*, p. 37.

19 *L'Eau et les Rêves : essai sur l'imagination de la matière*. Paris : José Corti, 1942, p. 18.

20 *Mét.*, V, 425-437 : « Or Cyané, affligée par le rapt de la déesse et le mépris des lois / Qui régissaient sa source, garda moralement une blessure / Inguérissable : sans un mot, elle fond en larmes / Et dans ces eaux dont elle était jadis la grande divinité, / Elle se dilue. On pourrait voir ses membres se fluidifier (*Molliri membra*), / Ses os se tordre (*ossa pati flexus*), ses ongles perdre leur dureté ; / Les parties qui se liquéfient les premières sont les plus fines : / Ses cheveux d'azur, ses doigts, ses jambes et ses pieds ; / Rapide, en effet, est la transformation de membres frêles / En eaux glacées (*in gelidas membris exilibus undas*). Puis, ce sont ses épaules, son dos, ses hanches / Et sa poitrine qui se désagrègent en minces filets d'eau. / Enfin, une lympe coule, à la place de son sang vif, dans ses veines / Malades (*pro uiuo uitiatas sanguine uenas*), et d'elle il ne reste rien (*restat [...] nihil*) que l'on puisse saisir. »



nymphes Aréthuse, elle, se liquéfie dans sa propre sueur alors qu'elle est poursuivie par le dieu-fleuve Alphée, amoureux d'elle<sup>21</sup> ; mais le récit qu'elle fait rétrospectivement de sa propre transformation comporte dans son déroulement apparemment limpide des zones d'ombre<sup>22</sup> et se termine de manière abrupte<sup>23</sup>, le dénouement ne permettant pas de savoir si la métamorphose a permis à la nymphe d'échapper à son poursuivant.

II. On le comprend, la « grammaire » inédite qu'invente Ovide pour dire le fantasme de la métamorphose vise à dire, plus encore que la transformation des corps, le devenir des âmes et des passions qui les habitent : pulsion mortifère de Cyané après le viol métaphorique qu'elle a subi lors de la traversée de ses eaux par Pluton, désir sexuel refoulé, au moins en parole, chez Aréthuse. La « grammaire fantasmatique » évoquée par R. Galvagno est donc aussi à comprendre comme l'élaboration d'une langue nouvelle susceptible de fixer – cette fois au niveau de l'énonciation – le fantasme et qui, pour cela, « force la langue jusqu'à l'acrobatie et au vertige »<sup>24</sup>.

Il existe en effet, selon R. Galvagno, une équivalence structurale entre la métamorphose, moment de tension extrême entre identité et altérité, et le fantasme, au sens psychanalytique du terme, c'est-à-dire « le nouage métamorphique inconscient, monstrueux et sacrificiel qui lie tout sujet à son

---

21 *Mét.*, V, 632-642 : « Une sueur froide s'empare de mes membres emprisonnés / Et de mon corps tout entier tombent des gouttes bleues ; / Chaque endroit où j'ai posé le pied ruisselle et, de mes cheveux, / L'eau s'échappe et, en moins de temps qu'il ne faut pour le dire, / Je suis liquéfiée (*citius, quam nunc tibi facta renarro, / in latices mutor*). Mais le fleuve reconnaît là des eaux chéries / Et, quittant l'apparence virile qu'il avait empruntée, / Pour se mêler à moi, il se transforme en eau, sa vraie nature. / Diane ouvre la terre et moi, précipitée dans de sombres cavernes, / Je parviens jusqu'à Ortygie, qui m'est chère parce qu'elle porte / Le surnom de ma déesse et m'a, la première, ramnée à l'air libre. » / Aréthuse se tut (*Hac Arethusa tenus*). »

22 Cf. notamment l'étrange déclaration centrale de la nymphe : *citius, quam nunc tibi facta renarro, / in latices mutor* (*Mét.*, V, 635-636).

23 Avec la formule *Hac Arethusa tenus*, où la tmèse *Hac [...]* *tenus*, porteuse d'un effet de suspension et de rupture, a récemment été étudiée par G. Rosati (« Aretusa, la donna-acqua e un testo che fugge », communication au sein du colloque « Ovide. Figures de l'hybride », Grenoble, 3-5 mai 2007, organisé par H. Casanova-Robin et P. Galand-Hallyn ; actes à paraître aux éditions Champion).

24 *Le Sacrifice...*, p. 45.

Autre. »<sup>25</sup> Cette équivalence repose sur le fait que la métamorphose ovidienne n'est pas seulement « sacrifice du corps », mais aussi vacillement d'une subjectivité placée en équilibre précaire sur un seuil<sup>26</sup>, et que la transformation physique coïncide avec le « nouage fondamental du fantasme », « moment précis où le sujet [...] fait l'offrande de lui-même à la Demande de l'Autre »<sup>27</sup>. Ainsi la métamorphose ovidienne dévoile-t-elle crûment, et souvent douloureusement, le fantasme de celui qui la subit, c'est-à-dire « le désir qui le fait exister »<sup>28</sup>, et le fait par un double processus de séparation et d'identification. Le poème met en scène, à ce titre, deux figures emblématiques<sup>29</sup>. La première est Orphée<sup>30</sup>, qui incarne la séparation puisqu'il a, dès le début du récit, perdu Eurydice, dont il n'aura jamais que l'ombre sans corps à êtreindre, mais qui répare cette perte et retrouve à la fois son désir et l'objet de ce désir en chantant précisément des histoires de métamorphoses, même après sa mort<sup>31</sup>, le pendant ou l'horizon ultime de cette histoire étant celle de Pygmalion<sup>32</sup> qui, dégoûté des femmes réelles, sculpte une statue pour laquelle il conçoit une passion finalement récompensée par une métamorphose. La seconde figure est Narcisse<sup>33</sup>, symbole absolu, au contraire, de l'identification, qui sacrifie son corps à un Autre confondu avec lui-même<sup>34</sup> ; Narcisse a aussi son envers,

---

25 *Ibid.*, p. 13. Cf. son analyse du passage consacré par Ovide à la demeure du Sommeil, puis au rêve d'Alcyone, *Mét.*, XI, 592-676 (*ibid.*, p. 129-132).

26 R. Galvagno évoque « un état de *limen* entre la vie et la mort » (*Le Fantasme...*, p. 55). Nous y reviendrons à propos de l'épisode de Myrrha.

27 *Le Sacrifice...*, p. 33.

28 *Le Fantasme...*, p. 434.

29 Cf. à leur propos les analyses de R. Galvagno, *Le Sacrifice...*, p. 31-45.

30 *Mét.*, X, 1-XI, 84.

31 *Mét.*, XI, 52-53.

32 *Mét.*, X, 243-297. L'histoire est d'ailleurs racontée par Orphée.

33 *Mét.*, III, 339-510.

34 Il a notamment cette expression : *iste ego sum*, « C'est moi qui suis toi » (littéralement « celui-ci – ou : cet autre –, c'est moi ») (*Mét.*, III, 463).

Écho<sup>35</sup>, qui ne peut que répéter les paroles d'autrui et fait à Narcisse l'inutile offrande de son corps, jusqu'à disparaître<sup>36</sup>.

Ce double mouvement de séparation et d'identification se retrouve en variation dans chacune des métamorphoses ovidiennes, comme en autant de figurations du seuil impossible sur lequel se trouve placée une subjectivité. Un passage de l'histoire de Myrrha décrit explicitement cette situation. Amoureuse de son père, la jeune fille a réussi, par un stratagème, à s'unir à lui, mais il a fini par découvrir son identité et par la chasser ; désespérée, épuisée par une longue errance, elle adresse aux dieux une prière<sup>37</sup> qui montre que la monstruosité de son amour l'a déjà placée en marge du monde et qu'elle souhaite simplement, pour libérer ce monde de la souillure symbolisée par sa présence, la matérialisation par la métamorphose du seuil sur lequel elle se trouve déjà. Toute l'ambiguïté de la métamorphose ovidienne est contenue dans cet entrelacement verbal serré où se mêlent le dédoublement et la négation. Le lecteur assiste ensuite à l'invasion progressive du corps de Myrrha par l'arbre<sup>38</sup> ; d'elle, un seul élément demeure

---

35 J. Fabre-Serris oppose Narcisse, « pure identité », et Écho, « pure altérité » (*Mythe et Poésie dans les Métamorphoses d'Ovide : fonctions et significations de la mythologie dans la Rome augustéenne*. Paris : Klincksieck, 1995, p. 187).

36 *Mét.*, III, 355-401.

37 *Mét.*, X, 483-487 : « Ô dieux, si vous êtes tant soit peu cléments / Aux fautes avouées, j'ai mérité un châtement sévère, / Je ne le refuse pas ; mais afin que, laissée en vie, je ne souille pas / Les vivants, ni morte, les défunts (*ne uiolem uiuosque superstes / mortuaque extinctos*), chassez-moi des deux royaumes (*ambobus pellite regnis*) / Et soustrayez-moi à la vie comme à la mort, en me transformant (*mutataeque mihi uitamque necemque negate*). »

38 *Mét.*, X, 488-502 : « La puissance divine clémente aux fautes avouées existe ; il y eut, du moins, / Des dieux pour entendre cet ultime souhait car, pendant qu'elle parle, / La terre recouvre ses jambes, ses ongles se fendent et des racines, / Support d'un tronc élancé, en sortent obliquement ; / Ses os deviennent du bois qui conserve, au milieu, sa moelle (*mediaque manente medulla*) ; / Son sang se transforme en sève, ses bras en grosses branches, / Ses doigts en petites, sa peau devient écorce dure. Déjà l'arbre, en poussant, comprime son ventre lourd, / Écrase sa poitrine et commence à recouvrir son cou ; / Ne pouvant plus longtemps attendre et s'offrant à la montée du bois, / Elle se laisse aller, son visage est englouti par l'écorce. / Et bien qu'elle ait perdu, avec son corps, sa sensibilité de jadis, / Elle pleure encore et, de l'arbre, suintent des gouttes tièdes. / Son honneur est dans ces larmes qui s'écoulent du bois, / Elle leur donne son nom et l'on parlera à tout jamais de la myrrhe (*myrrha / nomen erile tenet nulloque tacebitur aeuo*). »

finalement : la moelle, centre symbolique de l'être, lieu intime de la blessure ouverte par la passion incestueuse qui, tout en détruisant Myrrha, définit son identité. Et c'est finalement cette identité qui, une fois la métamorphose terminée, se trouve éternellement sublimée sous la forme de la myrrhe, substance aromatique et aphrodisiaque.

La métamorphose apparaît alors, par-delà le « sacrifice du corps » et grâce à lui, comme le cheminement d'un personnage vers sa propre identité, concentrée dans son nom. Celui-ci est doté, chez Ovide, d'un pouvoir quasi magique<sup>39</sup> ; dans l'épisode de Myrrha comme dans bien d'autres, il constitue dès le début du récit un programme narratif en même temps qu'un destin : Myrrha deviendra *myrrha*, de même qu'Arachné deviendra *aranea*, les Cercopes des singes, Picus un pic-vert<sup>40</sup>, etc. La partie du récit qui précède la métamorphose apparaît alors comme une préparation et une explication (au sens étymologique du terme) du nouage fantasmatique qu'est la métamorphose, seuil périlleux où une passion poussée à son paroxysme conduit un être à sacrifier son enveloppe corporelle pour mettre à nu ce qu'il est profondément, en une cristallisation qui explique la brièveté abrupte avec laquelle certaines transformations sont évoquées.

Aussi ne faut-il pas s'étonner que la langue nouvelle fondée par Ovide pour dire la métamorphose soit une langue riche en figures : celles-ci sont autant de nœuds textuels, de concrétions poétiques qui se prêtent admirablement à la traduction des montages fantasmatiques à l'œuvre dans le « sacrifice du corps ». On s'en doute, celles qui jouent sur le même et l'autre, l'un et le double s'y prêtent tout particulièrement. À deux reprises dans le poème, les dents d'un même dragon donnent naissance à des soldats destinés à se combattre aussitôt nés ; l'invariant est donc poussé à un point extrême. Or, chacun de ces récits<sup>41</sup> se développe à partir d'une comparaison : dans le premier, les hommes qui sortent tout armés du sol sont comparés aux figures peintes qui apparaissent quand on lève le rideau au théâtre<sup>42</sup> ; dans le second, l'image est celle de l'enfant qui se forme

---

39 Cf. LORCH (L.), « Human Time and the Magic of the *Carmen* – Metamorphosis as an Element of Rhetoric in Ovid's *Metamorphoses* », *Philosophy and Rhetoric*, 15, 1982, p. 262-273.

40 *Mét.*, X, 501 (cf. *supra*, n. 38), VI, 139-145, XIV, 91-100 et 388-396.

41 *Mét.*, III, 106-114 et VII, 123-130.

42 *Mét.*, III, 111-112 : « Comme lorsque les rideaux sont solennellement levés au théâtre / Et qu'apparaissent les figures, montrant en premier lieu leurs visages / Puis le reste peu

dans le ventre de sa mère<sup>43</sup>. Ces comparaisons confèrent aux deux récits une tonalité très différente, chatoyante et ludique dans le premier, douce et intime dans le second. Plus souvent encore, c'est une métaphore qui constitue le principe directeur de la métamorphose : non seulement les parties du corps d'origine deviennent celles qui, dans le nouveau corps, leur ressemble le plus (ainsi les bras deviennent-ils des pattes, des ailes, des branches, etc.), mais la métamorphose est souvent l'expansion d'un trait moral dominant. Cette loi est explicite dans le récit de la pétrification d'Anaxarète, jeune fille hautaine et froide dont la dureté finira par se diffuser à tout son corps<sup>44</sup>. Ainsi le roi Lycaon, avide de carnage, devient-il logiquement un loup ; les Piérides, bavardes et insolentes, des pies ; les paysans lyciens, à force de faire des bonds dans l'eau tout en proférant des insultes, de criardes grenouilles ; Dædalion, qui souffre et fait souffrir les autres, en oiseau de proie ; Hécube, que l'excès du malheur a plongée dans la sauvagerie, une chienne<sup>45</sup> ; etc. Tous les personnages du poème ovidien, même lorsque leur métamorphose représente un dramatique arrachement à soi-même, rejoignent par elle ce qu'ils étaient déjà, dans leur apparence extérieure (le loup conserve le poil gris, l'air farouche et les yeux ardents de Lycaon), dans leur caractère (la difformité des Cercopes est le reflet de leur perfidie), dans leur désir (la fluidification de Byblis figure sa passion insouviée pour son frère jumeau), dans les fantasmes d'autrui (c'est Callisto, dont la métamorphose en ourse est une projection de la jalousie furieuse de Junon, Leucothoé, ressuscitée sous la forme d'une tige d'encens par son amant le Soleil, ou encore la statue de Pygmalion, figuration parfaite du désir de son créateur), parfois même par leur seul nom (Scylla devient l'écueil *Scylla*<sup>46</sup>). Même quand ce sont des êtres humains qui apparaissent, ils gardent quelque chose de la matière initiale : dureté des hommes nés

---

à peu ; remontées d'un mouvement lent et continu, / Totalement visibles, elles posent leurs pieds sur le bord de la scène. »

43 *Mét.*, VII, 125-127 : « De même que l'enfant prend sa forme humaine dans le sein maternel / À l'intérieur duquel il réalise la synthèse de toutes ses parties, / Et ne sort à l'air libre que parvenu à son complet développement ».

44 *Mét.*, XIV, 757-758 : « Et, peu à peu, la pierre qu'elle avait depuis longtemps / À la place du cœur envahit tous ses membres. »

45 *Mét.*, I, 232-239, V, 670-678, VI, 371-381, XI, 336-345 et XIII, 567-571.

46 *Mét.*, I, 232-239, XIV, 91-100, IX, 655-665, II, 477-488, IV, 252-255, X, 280-294 et XIV, 59-67.

des pierres lancées par Deucalion et Pyrrha après le déluge, *candor* conservé par lo redevenue femme après avoir été une génisse d'une blancheur éclatante, endurance au travail des Myrmidons autrefois fourmis<sup>47</sup>, etc. Entre la métaphore, figure du même et de l'autre conjugués, et la métamorphose, passage du même à l'autre, il existe une affinité fantasmatique et poétique qui fait de la première un véritable instrument d'analyse de la seconde<sup>48</sup>. Deux autres figures jouent, certes plus discrètement, ce rôle : le chiasme<sup>49</sup> et surtout l'oxymore, symbole poétique parfait de la métamorphose, cette alliance impossible entre identité et altérité que R. Galvagno définit comme « la fixation d'un oxymore qui ne peut se figurer que par un *adynaton* »<sup>50</sup>. La métamorphose de Niobé<sup>51</sup> est, à ce titre, emblématique : il n'est pas, semble-t-il, de phénomènes physiques plus antinomiques que la pétrification et la fluidification, et pourtant, Ovide nous montre ici une chair féminine qui, sous l'effet d'un amour maternel blessé, se pétrifie et se

---

47 *Mét.*, I, 400-415 et 738-746 et VII, 639-642.

48 Cf. PIANEZZOLA (E.), « La metamorfosi ovidiana come metafora narrativa » (*Retorica e Poetica*. Padova: Liviana, 1979, p. 77-91), p. 90.

49 Le récit de la métamorphose de Cyané en comporte deux : *Molliri membra [...] / ossa pati flexus* et *gelidas membris exilibus undas* (*Mét.*, V, 429-430 et 433 ; cf. *supra*, n. 20), qui montrent l'invasion du corps entier par l'élément aquatique ; cf. également le chiasme *uiuos [...] superstes / mortua [...] extinctos* dans la prière de Myrrha (*Mét.*, X, 485-486 ; cf. *supra*, n. 37), qui figure la marginalité absolue à laquelle aspire Myrrha, entre les vivants et les morts, vivante et morte, ou plutôt ni vivante ni morte.

50 GALVAGNO (R.), *Le Fantasma...*, p. 198.

51 *Mét.*, VI, 301-312 : « Ayant tout perdu, / Elle tombe, devant ses fils, ses filles et son époux inanimés, / Glacée (*deriguit*) par la douleur ; pas un de ses cheveux ne bouge (*nullos mouet aura capillos*), / Son visage est exsangue, ses yeux demeurent fixes (*inmota*) / Sous ses paupières lourdes, elle n'est qu'une image sans vie (*nihil est in imagine uiuum*). / Sa langue même à l'intérieur de son palais durci (*duro*) / Se fige (*congelat*), et aucun mouvement n'agite plus ses veines (*uenae desistunt posse moueri*) ; Ni son cou ne fléchit, ni ses bras ne remuent, ni ses pieds / Ne peuvent avancer (*nec flecti ceruix nec brachia reddere motus / nec pes ire potest*) ; elle est pétrifiée jusque dans ses entrailles (*intra quoque uiscera saxum est*). / Et pourtant elle pleure (*Flet tamen*) et, prise dans le tourbillon d'un vent violent, / Elle est portée dans sa patrie ; là, au sommet d'un mont fixée (*fixa*), / Elle se liquéfie (*liquitur*), et le marbre laisse toujours couler ses larmes (*lacrimis [...] marmora manant*).

liquéfié, dans un récit fantastique d'où surgit finalement cet oxymore (ou cet *adynaton*) absolu : une pierre qui pleure <sup>52</sup>.

III. On le voit, si l'écriture ovidienne de la métamorphose est, dans son énoncé, une « grammaire » de ce fantasme qu'est le « sacrifice du corps » et, dans son énonciation, une langue nouvelle dont les montages subtils traduisent l'équivalence entre métamorphose et fantasme, elle est aussi, à un troisième niveau d'analyse qui surplombe et unit les deux autres, un discours sur le monde : les transformations que nous avons évoquées, parce qu'elles aboutissent presque toujours à l'apparition d'une espèce animale ou végétale, d'un peuple ou d'un lieu – c'est la fonction étiologique du mythe –, remodelent l'univers qui est le nôtre en faisant porter à chacun de ses éléments la trace d'une métamorphose et, surtout, de la passion humaine qui l'a suscitée. Les *Métamorphoses* peuvent ainsi être lues comme une cartographie nouvelle et fantasmatique du monde. Une figuration en abyme de cette cartographie nous est offerte dans l'évocation du voyage aérien effectué par Médée <sup>53</sup> lorsque la magicienne, ayant pris la voie des airs pour échapper à d'inévitables représailles après le meurtre atroce de Pélidas, survole toute la zone géographique qui s'étend d'Iolcos à Corinthe. Ce voyage fantastique permet à Ovide, en s'appuyant sur des lieux réels, de survoler lui aussi, métaphoriquement, le motif de la métamorphose, au point qu'en réunissant les allusions qui composent cet extrait, le lecteur peut jouer à reconstituer tout entière la langue de la métamorphose ovidienne, avec son lexique, sa morphologie, sa syntaxe et ses figures, dans les plus classiques comme les plus sophistiquées de ses formulations. Ce passage vertigineux délivre en un parcours accéléré, par la fragmentation conjuguée à l'accumulation, un art poétique total fondé sur l'infinie variation des figurations poétiques. Plus encore, il aide à comprendre que l'extraordinaire diversité de l'écriture poétique d'Ovide, qui fait une grande partie du pouvoir de fascination des récits de métamorphoses et du poème dans son ensemble, n'est peut-être pas à opposer aux montages fantasmatiques

---

52 *Mét.*, VI, 303 et 312. Signalons, dans les textes précédemment cités, deux alliances de mots de nature oxymorique : *uelox pigris*, qui montre avec quelle brutalité la métamorphose immobilise la course rapide de Daphné (*Mét.*, I, 551 ; cf. *supra*, n. 17), et *uiu uitiatas*, qui souligne l'aspect morbide de la fluidification de Cyané, substituant dans ses veines l'eau au sang (*Mét.*, V, 436 ; cf. *supra*, n. 20).

53 *Mét.*, VII, 351-393.

qui conduisent les personnages à se transformer, comme la surface s'opposerait à la profondeur et le multiple à l'un<sup>54</sup> : chez Ovide, l'un trouve son identité dans le multiple, la profondeur dans la surface et l'« être » dans les « figures »<sup>55</sup>, et les fantasmes les plus complexes ne sont pas à lire *sous* la surface irisée des variations poétiques, mais *en* elle.

Pour cette raison, le récit du voyage de Médée permet aussi au lecteur de prendre la mesure du renouvellement idéologique radical qu'a représenté le poème d'Ovide, offrant la vision d'un monde non pas stable et hiératique, comme le présentait – y compris dans les domaines iconographique et poétique – le régime augustéen, mais vivant, jaillissant, effervescent. Un monde dont la moindre composante porte en elle le souvenir d'une passion et d'un drame : cet étang, c'est Hyrié, devenue eau à force de pleurer son fils mort ; cette montagne, c'est le Géant Atlas, pétrifié par Persée pour avoir failli au devoir d'hospitalité ; cet héliotrope, c'est Clytie, amante du Soleil qui, délaissée, se tourne pour toujours en vain vers l'objet de son amour ; ces lions, ce sont Atalante et Hippomène, métamorphosés pour avoir souillé par une union sexuelle interdite une grotte sacrée ; ce fleuve limpide, ce sont les larmes versées par les amis du Satyre Marsyas, supplicié par Apollon pour s'être mesuré à lui dans une joute musicale ; cet oiseau qui plonge sans relâche dans les eaux, c'est Ésaque, désespéré d'avoir causé la mort de celle qu'il aimait et jouant inlassablement un suicide que les dieux lui interdisent ; cette constellation, c'est la couronne d'Ariane, abandonnée par Thésée puis aimée et divinisée par Bacchus<sup>56</sup>.

---

54 Cette réflexion de R. Galvagno pourrait le suggérer : « La métamorphose telle qu'Ovide l'a articulée et transmise ainsi à travers le poème des *Métamorphoses* a trait, au-delà de la variété transformationnelle de ses figurations, à la structure fondant une subjectivité, au noyau constitutif d'un être parlant. » (*Le Fantôme...*, p. 3).

55 Ce sont les termes employés par J. Fabre-Serris (*Mythe et poésie...*, p. 366) à propos du dieu Vertumne, qui prend diverses « figures » dans l'espoir de séduire la nymphe Pomone et y réussit finalement lorsqu'il « revient », dit Ovide, à une apparence de beau jeune homme qui, selon J. Fabre-Serris, représente son « être » véritable (*Mét.*, XIV, 623-771) ; dans notre article récent « Pomone et Vertumne (*Métamorphoses*, XIV, 623-771) ou le désir d'hybridité dans la métamorphose », à paraître dans les actes du colloque « Ovide. Figures de l'hybride » (cité *supra*, n. 23), nous tentons de montrer que, chez Vertumne comme dans le poème ovidien qu'il symbolise jusque dans son nom, l'« être » ne s'oppose pas aux « figures », mais se confond avec elles.

56 *Mét.*, VII, 371-381, IV, 657-662, IV, 259-270, X, 698-704, VI, 387-400, XI, 784-795 et VIII, 176-182.



Les êtres autrefois métamorphosés qui vivent dans chaque élément de l'univers, leur passé, les passions qui les ont conduits à sacrifier leur corps, ne doivent pas être dévoilés par la violence, que celle-ci soit délibérée (Érysichthon sera puni, sous la forme d'une faim inextinguible, pour avoir abattu sans pitié un arbre malgré les plaintes et le sang répandus par la nymphe qui y vivait<sup>57</sup>) ou qu'elle procède d'une erreur tragique (telle celle de Dryope cueillant innocemment des fleurs de lotus d'où s'échappent des gouttes de sang<sup>58</sup>). Le rôle du poète, puis de son lecteur, est de répondre à l'appel de ces âmes enfermées dans les arbres, les pierres ou les animaux – car l'âme survit en général, chez Ovide, à la métamorphose – et de leur redonner la vie en racontant ou en lisant leur histoire par le biais d'une écriture elle-même en métamorphose, « grammaire fantasmatique », c'est-à-dire alphabet, infiniment précis et profondément subversif, des passions humaines. Si l'on excepte la dissidence à l'œuvre chez Ovide – une dissidence moins politique, d'ailleurs, que poétique, c'est-à-dire liée au fait même d'être poète<sup>59</sup> et à la manière de l'être à tel moment précis de l'Histoire de Rome<sup>60</sup> –, il y a là une conception de l'écriture, de la lecture et de la vie qui n'est pas très éloignée de celle qu'exprime M. Proust dans ces lignes célèbres :

Je trouve très raisonnable la croyance celtique que les âmes de ceux que nous avons perdus sont captives dans quelque être inférieur, dans une bête, un végétal, une chose inanimée, perdues en effet pour nous jusqu'au jour, qui pour beaucoup ne vient jamais, où nous nous trouvons passer près de l'arbre, entrer en possession de l'objet qui est leur prison. Alors elles tressaillent, nous appellent, et sitôt que nous les avons

---

57 *Mét.*, VIII, 739-776.

58 *Mét.*, IX, 340-349.

59 Cf. cette réflexion de R. Galvagno (*Le Sacrifice...*, p. 138) : « ce que le poète tente justement de saisir et d'immortaliser dans cet instant fugace, dans cet entre-deux où une "forme" se perd et où un "nouveau corps" apparaît, n'est-ce pas un état du Réel dont il perçoit la tragique complexité et qui est l'essence de l'art ? Vue sous cet angle, la métamorphose, plutôt que figure de l'imaginaire, s'avère alors figure du Réel, et ce qu'elle révèle est l'indicible, ou l'impossible de l'énonciation à quoi l'artiste s'affronte, déclinant le fantasme en un poème infini ». Nous rejoignons ici la réflexion esquissée au début de notre première partie.

60 Cf. NÉRAUDAU (J.-P.), *Ovide ou les Dissidences du poète – Métamorphoses, livre 15*. Paris : Hystrix, « Aristée », 1989 p. 181.

reconnues, l'enchantement est brisé. Délivrées par nous, elles ont vaincu la mort et reviennent vivre avec nous.<sup>61</sup>

---

61 *À la recherche du temps perdu* (1913-1927). Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. 1, 1954, p. 44.



Karin BECKER

Université de Münster

**MÉTAMORPHOSES ET RÉALITÉS TROMPEUSES DANS LE ROMAN MÉDIÉVAL :  
*LE BEL INCONNU* DE RENAUT DE BEAUJEU**



« Quant il m'orent tocié d'un livre  
Si fui sanblans a une wivre » <sup>1</sup>

Peut-on parler de « métamorphose » pour la littérature médiévale, notamment pour les transformations animales relevant du bestiaire fantastique chrétien et du merveilleux d'origine celtique, sans commettre l'erreur

---

<sup>1</sup> Traduction : « A peine m'eurent-ils touchée d'un certain livre que je pris l'aspect d'une guivre ». La citation est tirée de l'édition bilingue Renaut de Beaujeu : *Le Bel Inconnu*. Publié, présenté et annoté par Michèle Perret. Traduction de Michèle Perret et Isabelle Weill, Paris : Champion, Champion Classiques, 2003, p. 198-199, v. 3341-3342. L'illustration provient du ms BNF fr. 51, f° 104 (Vincentius Bellovacensis : *Speculum historiale*, trad. par Jean de Vignay) et montre « Sainte Marguerite et le dragon ». Le seul manuscrit qui contient *Le Bel Inconnu*, le ms Chantilly 472, ne présente malheureusement pas de miniatures qui pourraient illustrer la guivre.

d'un anachronisme dans le choix du terme ? Laurence Harf-Lancner et Ana Pairet, qui ont étudié les diverses « mutations » et « nuances » dans les romans arthuriens et les récits moralisants des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles<sup>2</sup>, répondent par l'affirmative à cette question : bien que l'expression de la « métamorphose » elle-même ne paraisse que tardivement dans la langue française, au cours du Moyen-Âge finissant<sup>3</sup>, le phénomène tel quel existe bien dès l'époque courtoise au plus tard, et il présente toutes les caractéristiques que la critique moderne attribue à cette notion complexe. Avec la redécouverte, au XII<sup>e</sup> siècle, des *Métamorphoses* d'Ovide, dans lesquelles les changements de forme, les transmutations d'un homme en animal, plante, pierre etc. perdent leur statut de mythe pour devenir un thème littéraire, voire un signe de la fiction<sup>4</sup>, les auteurs médiévaux s'emparent d'emblée de ce schéma narratif si fructueux, qui devient un élément-clé largement symbolique dans les contes de la matière de Bretagne, dans lesquels la « merveille » et la « faerie » jouent d'ores et déjà le plus grand rôle<sup>5</sup>.

Dans les romans arthuriens et les lais bretons<sup>6</sup>, la métamorphose animale est un changement physique surnaturel qui se distingue par son caractère

- 
- 2 HARF-LANCNER (L.), « De la métamorphose au Moyen-Âge », dans HARF-LANCNER (L.), dir., *Métamorphose et bestiaire fantastique au Moyen-Âge*. Paris : Collection de l'École Normale Supérieure de Jeunes Filles, 1985, p. 3-26 ; PAIRET (A.), *Les mutations des fables. Figures de la métamorphose dans la littérature française du Moyen-Âge*. Paris : Champion, 2002.
  - 3 NAÏS (H.), « Pour une notice lexicographique sur le mot "métamorphose" », dans DEMERSON (G.), dir., *Poétiques de la métamorphose*. Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne 1981, p. 15-25.
  - 4 GOTTWALD (H.), « Die Metamorphose aus mythostheoretischer und literaturwissenschaftlicher Sicht », dans GOTTWALD (H.), KLEIN (H.), dir., *Konzepte der Metamorphose in den Geisteswissenschaften*. Heidelberg, Winter 2005, p. 81-102 ; KUON (P.), « Metamorphose – ein literaturwissenschaftliches Konzept ? », dans KUON (P.), MARX (B.), dir., *Metamorphosen/Metamorfofi*. Akten der 6. Jahrestagung des Deutschen Italianistenverbandes, Dresde 8-10 novembre 2001, Francfort s.M., Berne : Peter Lang, 2005, p. 1-28.
  - 5 POIRION (D.), *Le Merveilleux dans la littérature française du Moyen-Âge*. Paris : Presses Universitaires de France, 1982 ; DUBOST (Fr.), *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XI<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles)*. L'autre, l'ailleurs, l'autrefois. Genève : Slatkine, 1991 ; FERLAMPIN-ACHER (Chr.), *Merveilles et topique merveilleuse dans les romans médiévaux*. Paris : Champion, 2003.
  - 6 Nous renvoyons pour ce paragraphe aux analyses pertinentes de PAIRET (A.), *op. cit.*, p. 55-96.

soudain, surprenant, inouï et exceptionnel. Il est pourtant rare que le processus de la transformation soit vraiment représenté : il échappe au regard, le moment du passage lui-même est escamoté, évoqué d'une façon elliptique. Les textes ne décrivent en fait que l'avant et l'après du changement, juxtaposant ainsi deux moments qui figent la transition en deux instantanés opposés. Souvent, les personnes qui subissent la métamorphose se retirent dans la solitude, en s'isolant de leur groupe social, par exemple dans une forêt ou dans une chambre voisine, peut-être parce que l'opération exige une nudité rituelle qu'il faut cacher. Par conséquent, un certain temps s'écoule avant que les témoins ne découvrent l'événement, car le phénomène est surtout décrit à travers les réactions des personnes qui assistent à la scène. Cependant, le changement de forme n'est pas permanent. Peu de métamorphoses sont irréversibles : l'animalité n'est qu'une condition passagère et la personne enchantée retrouve sa forme antérieure. C'est ainsi que nous trouvons parfois deux métamorphoses dans un même texte : un homme ou une femme qui est changé(e) en bête, en cygne, loup, cerf ou dragon, redevient un être humain. Ici, l'état de l'animalité, conçu comme transitoire, a souvent la fonction d'une punition ou d'une épreuve, car il constitue une « chute », une dégradation de l'homme civilisé.

Mais il est impossible de réduire à des interprétations générales, morales ou esthétiques, la métamorphose dans la littérature courtoise, dans laquelle se croisent les croyances folkloriques avec les discours de la théologie, de la science et de la rhétorique. Les « étranges figures » tel que le loup-garou, l'amant-oiseau, la femme-serpent ou les enfants-cygnés présentent une telle hétérogénéité qu'elles résistent à toute catégorisation en raison de leurs valeurs multiples et contradictoires. Parfois, c'est la perspective chrétienne qui prédomine laquelle rejette le phénomène dans le domaine des illusions démoniaques, de la sorcellerie, de la magie noire, étant donné que l'Église ne peut pas admettre cette idée d'une instabilité ontologique du monde qui bouleverse la hiérarchie chrétienne de la création. Dans d'autres cas, nous avons affaire à des explications plus naturalistes de la « muance » ou bien à des emplois rhétoriques, qui limitent sa fonction au royaume de la fiction. Si nous tenons compte de cette diversité, sinon versatilité de la métamorphose courtoise, force est de constater qu'une interprétation du phénomène n'est pensable que dans le contexte de chaque œuvre considérée pour elle-même, en dépassant toute influence discursive : comme le

dit Ana Pairet, « la transformation ne prend sens que dans une séquence narrative », « dans le mouvement du récit »<sup>7</sup>.

Voilà les prémisses dans lesquelles nous allons étudier la métamorphose dans *Le Bel Inconnu*, un des premiers romans arthuriens en vers composés après ceux de Chrétien de Troyes, inventeur du genre et modèle déclaré de ses successeurs. Malgré sa genèse précoce vers la fin du XII<sup>e</sup> ou le début du XIII<sup>e</sup> siècle, *Le Bel Inconnu* compte parmi les chefs-d'œuvre de la littérature arthurienne et sera de son côté imité par de nombreux romanciers français et étrangers<sup>8</sup>, pour être finalement mis en prose au début de la Renaissance<sup>9</sup>. Le roman est signé « Renals de Biauju » dans l'épilogue (v. 6249), et on a pu identifier cet auteur autrement peu connu : il s'agit de Guy-Renaut de Bâgé, seigneur de Saint-Trivier qui vécut vers 1165-1230<sup>10</sup>. Représentant de la petite noblesse locale, rallié à la cause monarchique dans les conflits politiques de l'époque, l'auteur nous a laissé, outre son roman, une chanson lyrique et peut-être un lai breton intitulé *Le lai d'Ignauré*<sup>11</sup>. Tandis que la composition de ces petits genres courtois est plutôt habituelle pour un seigneur de modeste condition, la rédaction d'un

---

7 *Op. cit.*, p. 14 et p. 56.

8 Pour les versions étrangères, qui reposent soit sur *Le Bel Inconnu* lui-même, soit sur une source commune aujourd'hui perdue, il faut notamment mentionner le *Lybeaus Desconnus* anglais (anon.), le *Wigalois* allemand (Wint von Gravenburg, vers 1210) et le *Carduino* italien (Pucci, vers 1350-1400). Voir ADAMS (D.), *The Theme of 'Le Bel Inconnu' in the Literature of England, France, Germany and Italy in the Middle Ages and after*. Thèse de l'Université de Nottingham, 1975, et EMING (J.), *Funktionswandel des Wunderbaren. Studien zum 'Bel Inconnu', zum 'Wigalois' und zum 'Wigoleis vom Rade'*. Trèves : Wissenschaftlicher Verlag, 1999.

9 La mise en prose, qui porte pour titre *L'Histoire de Giglan*, est due au remanieur Claude Platin, qui combine en fait deux romans, *Le Bel Inconnu* et le roman occitan *Jaufré*. Le texte a survécu dans trois éditions de 1520 à 1530. Voir HARF-LANCNER (L.), « *Le Bel Inconnu* et sa mise en prose au XVI<sup>e</sup> siècle », dans DUFURNET (J.), dir., *Le chevalier et la merveille dans 'Le bel inconnu' ou 'Le beau jeu de Renaut'*. Paris : Champion, 1996, p. 69-89.

10 Pour l'identification du personnage voir GUERREAU (A.), « Renaut de Bâgé : *Le Bel Inconnu*. Structure symbolique et signification sociale », *Romania*, 103, 1982, p. 28-82, ici : 29-36.

11 La chanson et le lai sont édités en annexe dans l'édition bilingue du *Bel Inconnu* établie par M. Perret (voir note 1), p. 376-379 (chanson) et p. 380-384 (lai).

grand roman de 6266 vers semble assez surprenante<sup>12</sup>, et c'est même un des premiers exemples dans la littérature française où un auteur, sûr de son art, emploie le terme de « roumant » (v. 4) pour désigner le genre littéraire et non plus le choix de la langue vernaculaire<sup>13</sup>. Or, la signature « Renaut de Beaujeu » transforme le nom propre en jeu de mots, voire en programme littéraire, parce que l'auteur se propose de jouer un « beau jeu » avec les motifs de la matière de Bretagne. Le roman n'a survécu que dans un seul manuscrit, le manuscrit 472 de Chantilly<sup>14</sup>, où il apparaît au milieu d'une collection de romans arthuriens. Plusieurs de ces textes proposent une réécriture originale, ludique, parfois parodique des œuvres de Chrétien, et *Le Bel Inconnu* occupe dans ce recueil une place centrale hautement significative.

Un jeune chevalier anonyme est élevé par sa mère, la fée Blanchemal, loin de la société, tout comme l'est Perceval ; comme celui-ci, il ne connaît ni son nom ni son père ; par conséquent, la suite de l'intrigue servira à lui révéler son identité. Il arrive à la cour d'Arthur où le roi lui donne le nom du « Biaux Descouneüs » (v. 131), et il ne tarde pas à surmonter différentes épreuves, des aventures qualifiantes selon un rythme accéléré. Ainsi, il suit une pucelle et un nain qui lui demandent de venir au secours de leur dame en détresse, la belle héritière du royaume de Galles, dévasté par des barbares. Chemin faisant, le chevalier rencontre les dangers typiques des romans de Chrétien<sup>15</sup> : il traverse un Gué Périlleux dont il combat le gardien ; il réussit ensuite à vaincre deux géants ; il assiste à une compétition, l'épreuve de l'épervier, qu'il sait gagner au nom d'une dame ; il découvre une île merveilleuse, après avoir triomphé de son portier, et il obtient les

---

12 Voir BAUMGARTNER (E.), « Féerie-fiction : *Le Bel Inconnu* de Renaut de Beaujeu », dans DUFOURNET (J.), dir., *op. cit.*, p. 7-21, ici : p. 7-9.

13 WOLF-BONVIN (R.), *Textus. De la tradition latine à l'esthétique du roman médiéval. 'Le Bel Inconnu', 'Amadas et Ydoine'*. Paris : Champion 1998, p. 142, note 4.

14 Pour une description du manuscrit voir FERLAMPIN-ACHER (Chr.), *La Fée et la 'guivre' : 'Le Bel Inconnu' de Renaut de Beaujeu. Approche littéraire et concordancier*. Paris : Champion, 1996, p. XXVIII-XXXI.

15 Pour la reprise des motifs voir TYSENS (M.), « Les sources de Renaut de Beaujeu », dans *Mélanges de langue et de littérature du Moyen-Âge et de la Renaissance offerts à Jean Frappier*. Genève : Droz ; 1970, p. 1043-1055. L'ancienne recherche a souvent reproché à Renaut de Beaujeu d'avoir composé un simple « plagiat » de l'œuvre de Chrétien, notion par ailleurs anachronique pour un texte médiéval : voir pour un état de la recherche Eming, *op. cit.*, p. 48-59.

faveurs d'une fée, la Pucelle aux Blanches Mains ; finalement, il arrive à la « cité gaste », où il doit affronter, dans la grande salle du château, deux chevaliers terribles, avant de libérer la princesse Blonde Esmerée. Celle-ci lui apparaît d'abord sous la forme d'un monstre, d'une guivre, qui est le résultat d'un enchantement diabolique ; grâce à un baiser courageux, le Bel Inconnu arrive à délivrer la jeune fille de son sort. Cet épisode dit du « fier baiser », situé au beau milieu du roman (v. 2852-3452), est un motif irlandais largement répandu dans la littérature européenne<sup>16</sup>. Ici, le désenchantement de la belle a pour effet la révélation, par une voix mystérieuse, du nom et de l'origine du héros : il s'appelle Guinglain et il est le fils du célèbre Gauvain. Cette partie du roman se termine sur des projets de mariage entre Blonde et son libérateur.

Retenons donc que la première moitié du texte présente une structure linéaire, celle du roman arthurien classique, qui est un roman d'éducation. L'itinéraire du héros correspond à une quête intérieure, il décrit une maturation, le passage à l'âge adulte. Comme dans les romans de Chrétien, Guinglain réussit à découvrir son identité et à mettre sa personne au service de la société courtoise. Il apprend à intégrer ses désirs personnels dans un projet plus large et à combiner la chevalerie et l'amour dans le cadre d'un mariage. Or, dès cette première partie, il y a des indices troublants qui remettent en question ce bel ordre et qui trahissent une distanciation par rapport aux modèles littéraires, et cette déconstruction se poursuit très explicitement dans le second volet du roman. En fait, la complémentarité de l'amour et de la chevalerie semble bouleversée par plusieurs inversions<sup>17</sup>. D'une part, les actions héroïques de Guinglain sont dès le début énumérées sur un mode parodique : elles ressemblent à des activités vaines, vidées de leur sens, qui sont en plus dictées par des femmes (ou bien par l'auteur). D'autre part, la conception du mariage d'amour se trouve minée par le fait que Guinglain aime une deuxième femme, la Pucelle aux

---

16 LOOMIS (R.S.), « The Fier Baiser in Mandeville's Travels, Arthurian Romance and Irish Saga », dans *Studi Medievali*, n° 17-1, 1951, p. 104-113 ; FRANK (E.), *Der Schlangenküß. Die Geschichte eines Erlösungsmotivs in deutscher Volksdichtung*. Leipzig, 1928.

17 Pour la réécriture parodique des romans de Chrétien voir surtout BAUSCHKE (R.), « Auflösung des Artusromans und Defiktionalisierung im *Bel Inconnu*. Renauds de Beaujeu Auseinandersetzung mit Chrétien de Troyes », dans *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, n° 102, 1995, p. 42-63, et FERLAMPIN-ACHER (Chr.), *La Fée et la 'guivre'...*, *op. cit.*, p. XXXVI-XLVII.



Blanches Mains (qui ressemble d'ailleurs étrangement à sa mère). Si Blonde Esmerée semble symboliser l'idéal du mariage conçu par Chrétien, qui attache le couple à la société arthurienne, la fée correspond plutôt à l'amour extraconjugal, soit à la « fin'amors » des troubadours, soit à l'amour tristanien, défini comme égoïste et asocial, ou encore à l'amour-passion des lais bretons. Par conséquent, le roman se termine sur une fin ouverte : bien que l'intrigue s'achève bien sur le mariage et le couronnement de Blonde et de Guinglain, l'épilogue (v. 6247-6266) en propose une solution très différente, qui permet à Guinglain de retrouver la fée dans son île<sup>18</sup>. Renaut de Beaujeu laisse finalement à sa propre dame le choix entre ces fins contradictoires, affichant ainsi ouvertement le caractère fictionnel de son œuvre.

Or, cette opposition entre les différentes conceptions de l'amour n'est pas aussi fondamentale qu'elle paraît au premier abord. Ce chevauchement des idées s'exprime très nettement dans les noms propres des deux femmes, parce que les épithètes « blonde » et « blanche », issues des romans tristaniens, sont ici délibérément inversées<sup>19</sup>. Les deux femmes deviennent même interchangeable dans ce sens que l'amour, sur un plan général, n'est qu'une grande illusion, tout comme l'univers imaginaire du roman entier, qui semble soumis à une éternelle métamorphose<sup>20</sup> : une guivre se transforme en princesse, et une maîtresse se confond avec la mère de l'amant. Le lecteur se trouve plongé dans un « roman trompeur »<sup>21</sup>, dans lequel les réalités décrites ne sont que des apparences fallacieuses, relevant du domaine de la fiction, qui est manipulée par la volonté de son créateur. Chaque phénomène évoqué risque de se transformer sous nos yeux, tout comme Guinglain, cherchant à retrouver la fée

18 COLBY-HALL (A.), « Frustration and Fulfillment : the Double Ending of the *Bel Inconnu* », dans *Yale French Studies* 67, 1984, p. 120-134 ; ROUSSEL (Cl.), « Point final et points de suspension : la fin incertaine du *Bel Inconnu* », dans *Le point final*, Clermont-Ferrand 1984 (Faculté des Lettres et Sciences humaines de l'Université de Clermont-Ferrand, Nouvelle série, fasc. 20), p. 19-34.

19 Cette construction en chiasme a été repérée par BAUSCHKE, *op. cit.*, p. 50 et FERLAMPIN-ACHER (Chr.), *La Fée et la 'guivre'...*, *op. cit.*, p. XLIX.

20 L'idée de la métamorphose universelle qui règne dans le roman est suggérée par FERLAMPIN-ACHER (Chr.), *La Fée et la 'guivre'...*, *op. cit.*, p. XVII-XVIII, sans être pour autant analysée en détail, comme nous le proposons dans cette étude.

21 WALTER (Ph.), *Le « Bel Inconnu » de Renaut de Beaujeu. Rite, mythe et roman*. Paris : Presses Universitaires de France, 1996, p. 5.

dans son lit, devient la victime d'un enchantement, qui lui fait croire que la porte de la chambre se mue en torrent dangereux et que le palais entier s'écroule sur sa tête. Nous nous retrouvons dans un univers de réalités fuyantes dans lequel l'instabilité est le principe dominant, ce qui rappelle évidemment l'œuvre d'Ovide, qui met l'idée de l'universelle transformation du monde dans la bouche de Pythagore<sup>22</sup> pour en faire la base poétologique du poème entier. Même le personnage du *Bel Inconnu* lui-même ne résiste pas à cette loi de la métamorphose, parce qu'il prendra parfois l'identité de l'auteur et vice versa. La règle du changement permanent n'épargne pas, en fin de compte, le texte littéraire lui-même, qui subit des mutations génériques multiples, passant du roman au lai et du lai à la chanson<sup>23</sup>. Ainsi, l'art du romancier consiste dans un « beau jeu », dans des manœuvres subtiles par lesquelles il trompe les attentes du lecteur.

Étudions donc plus en détail les différentes métamorphoses contenues dans le roman, en commençant par la « mutacion » centrale, le désenvoûtement de la guivre, qui occupe le point médian du récit et qui en devient l'emblème fondamental. Une « guivre » (ou « vouivre », du latin *vipera* – « vipère ») est un monstre fabuleux à mi-chemin entre le dragon et le serpent ; or, la guivre de Renaut est un animal très particulier, de sorte qu'il faut d'abord connaître les caractéristiques généralement attribuées à cette créature dragonsque pour mieux mesurer l'originalité de cette figure chez Renaut. Au niveau de la terminologie, le Moyen Âge ne distingue pas vraiment entre dragon et serpent ; cependant, on peut opposer l'image ouranienne du dragon ailé, du griffon, et la figure chtonienne du dragon-serpent, à laquelle appartient la guivre. Dans la tradition occidentale<sup>24</sup>, le dragon a

---

22 *P. Ovidii Nasonis Metamorphoses*, William S. Anderson (éd.), Leipzig : Teubner 1985, I. XV, v. 252-253 : « Nec species sua cuique manet, rerumque novatrix / ex aliis alias reparat natura figuras ».

23 BOIRON (Fr.), PAYEN (J.-Ch.), « Structure et sens du *Bel Inconnu* de Renaut de Beaujeu », dans *Le Moyen Âge* 76, 1970, p. 15-26 ; HAIDU (P.), « Realism, Convention, Fictionality and the Theory of Genres in *Le Bel Inconnu* », dans *L'Esprit Créateur* XII/1, 1972, p. 37-60.

24 Voir RIBÉMONT (B.), VILCOT (C.), *Caractères et métamorphoses du dragon des origines. Du méchant au gentil*, Paris : Champion 2004 ; SPIEWOK (W.), « Der Drache – ein funktionales Chamäleon », dans *Le Dragon dans la culture médiévale. Actes du colloque du Mont-Saint-Michel 31 octobre – 1<sup>er</sup> novembre 1993*, Greifswald : Reineke, 1994 (Wodan. Etudes médiévales, éd. par D. Buschinger et W. Spiewok), p. 91-102 ; KAPPLER (Cl.-Cl.), *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Âge*. Paris : Payot,

en général une mauvaise réputation, alors qu'il peut être bénéfique dans la culture orientale. Profondément ancré dans l'imaginaire chrétien, le dragon ou serpent, tel qu'il apparaît dans la *Genèse* et l'*Apocalypse*, se révèle une figure du mal, l'adversaire de Dieu, qui sème la terreur et qu'il faut combattre. Les dragons-serpents des textes français anciens sont généralement des bêtes immenses, reptiliennes, féroces, avec une queue gigantesque et une gueule terrible crachant du feu. Elles habitent la nature sauvage, la montagne, la forêt, souvent une caverne, et c'est normalement ici qu'elles sont affrontées par les chevaliers les plus courageux, qui les terrassent d'un coup de lance ou d'épée, en suivant l'exemple de Saint Michel et de Saint Georges. Quant à l'espèce de la « guivre », qui semble un peu moins offensive et terrifiante, son existence légendaire est surtout attestée en Franche-Comté, en Bourgogne et en Saône-et-Loire, où elle fait figure de génie du terroir, et il est intéressant de noter qu'il s'agit précisément de la région dans laquelle vit Renaut de Bâgé<sup>25</sup>.

Dans le bestiaire chrétien, la figure du dragon-serpent est associée au vice et au péché : elle est l'incarnation des instincts et des passions, qui transforment, selon l'optique néo-platonicienne, l'âme du pécheur en une sorte de monstre<sup>26</sup>. Ces démons intérieurs qu'il faut exorciser, ce sont notamment le vice de l'Orgueil et celui de la Luxure ; ce sont ces deux péchés capitaux que les *serpentes* et *dracones* symbolisent dans l'iconographie médiévale. Dans ce contexte moral et religieux, l'association avec le péché de la chair est particulièrement forte : en raison de la vigueur de sa queue et de sa démarche rampante, le dragon-serpent devient l'image suggestive de la concupiscence. Malgré le symbolisme ambivalent de sa queue, qui peut être interprété comme attribut phallique, le serpent est surtout considéré, dans une perspective cléricale et misogyne, comme la représentation de la sexualité féminine, définie comme débauchée, impure et donc dangereuse. Depuis l'animal de la *Genèse*, le serpent, symbole de

---

1999 ; VOSSEN (R.), « Drachen und mythische Schlangen im Kulturvergleich. Drachen von Ostasien bis Westeuropa seit dem 4. Jahrhundert v. Chr. », dans SCHMELZ (B.), dir., *Auf Drachenspuren*. Bonn : Holos-Verlag, 1995.

25 WALTER (Ph.), *op. cit.*, p. 240-265. La ville de Bâgé appartient au Mâconnais et se situe à une vingtaine de kilomètres à l'est de Berzé-la-Ville et Cluny. En 1938, Marcel Aymé lui consacre un roman, *La Vouivre*, qui sera adapté au cinéma en 1988.

26 LECLERCQ-MARX (J.), « Le dragon comme métaphore des démons intérieurs », dans *Le dragon dans la culture médiévale*, *op. cit.*, p. 57-64.

la Tentation qui réussit à séduire Ève, est associé à la féminité menaçante. Or, cet imaginaire chrétien se confond, dans les contes de la matière de Bretagne, avec les légendes celtiques, dans lesquelles la créature merveilleuse de la femme-serpent présente des connotations beaucoup plus positives. Dans la culture celtique, qui est profondément matriarcale, des femmes-fées à queue de serpent ou de poisson sont des mères-déeses détentrices d'un pouvoir et d'une force vitale : le cas de Mélusine, qui devient, au Moyen Âge tardif, l'aïeule mythique des Lusignan, est ici le cas le plus notoire<sup>27</sup>. Or, il n'est plus question de combattre, à force d'armes, ce phénomène inquiétant ; bien au contraire, le chevalier se lie par un pacte à la créature mi-humaine, mi-animale, cherchant à la conjurer par l'union matrimoniale, gage de prospérité et de lignage. Bref, dans l'amalgame du chrétien et du celtique, le dragon-serpent commence à osciller entre le Bien et le Mal, entre le méchant et le gentil, entre le laid et le beau, et c'est dans ce contexte très ambivalent qu'il faut situer la guivre de Renaut de Beaujeu.

Lorsqu'elle apparaît au Bel Inconnu, la guivre présente d'abord un aspect bien terrifiant : elle est gigantesque (v. 3136), mesurant quatre toises (v. 3143), « jamais personne n'en avait vu de si grande » (v. 3145), et sa grande queue fait trois boucles (v. 3144), ce qui rappelle le dragon provisoirement lié de l'Apocalypse. Elle ressemble donc bien à une espèce de démon (« dyable », v. 3152), à un monstre féroce (« fier serpent », v. 3167) dont le poitrail est plus grand qu'un énorme tonneau (v. 3138). Sa bouche crache du feu (v. 3135), et ses yeux sont très gros et luisants (v. 3139). Par conséquent, le Bel Inconnu est bien effrayé en voyant ce « dyable » ; par un geste automatique, il fait la croix pour l'exorciser (v. 3150), puis il met la main à l'épée pour se défendre (v. 3155). Mais du coup, la bête lui semble moins offensive, de sorte qu'il arrête son attaque. D'une part, la guivre est sortie d'une simple armoire (v. 3127) dans la salle du château, et non pas d'une forêt ou d'une caverne ; il s'agit donc d'un

---

27 HARF-LANCIER (L.), *Les Fées au Moyen Âge. Morgane et Mélusine : la naissance des fées*. Paris : Champion, 1984 ; BUSCHINGER (D.), SPIEWOK (W.), dir., *Mélusine*. Greifswald : Reineke, 1996 ; CLIER-COLOMBANI (Fr.), *La Fée Mélusine au Moyen Âge. Images, mythes, symboles*. Paris : Le Léopard d'Or, 1991 ; LECOUEUX (Cl.), *Mélusine et le Chevalier au Cygne*. Paris : Imago, 1997 ; MADDOX (D.), MADDOX (S.), dir., *Melusine of Lusignan. Founding Fiction in Late Medieval France*. Athènes, Londres : Univ. of Georgia Press, 1996 ; SCHNYDER (A.), MÜHLETHALER (J.-Cl.), dir., *550 ans de 'Mélusine' allemande*. Francfort, Berne : Peter Lang, sous presse.

« animal intérieur », d'une forme domestiquée de la bête sauvage<sup>28</sup>. D'autre part, nous avons à faire à un très « beau dragon »<sup>29</sup> : sa queue présente un mélange de toutes les couleurs de la création, et son ventre semble tout doré (v. 3146-3148). Ses yeux brillent comme deux grandes escarboucles (v. 3140), et son apparition entière jette une telle « clarté » qu'elle « enlumine » le palais comme « un cierge bien enbrasé » (v. 3129-3133). Cette lumière surnaturelle ressemble beaucoup à celle qui émane du Graal devant les yeux du jeune Perceval : loin d'être un signe de l'Enfer, elle possède une valeur sacrée qui rappelle l'épiphanie<sup>30</sup>. C'est sans doute dans le même registre qu'il faut classer la queue chromatique et le ventre doré<sup>31</sup>, ainsi que l'allusion aux deux pierres précieuses, motif d'ailleurs traditionnellement associé avec la vouivre comtoise, laquelle porte une seule grande escarboucle, rubin ou diamant, fixée au front. La réaction du Bel Inconnu tient donc plus de l'émerveillement que de l'horreur, et sa fascination est complète quand il contemple la bouche du monstre, qui n'est pas une gueule dévorante, mais une bouche de femme bien sensuelle aux lèvres vermeilles (v. 3136 et v. 3182)<sup>32</sup>.

La guivre de Renaut est donc à la fois laide et séduisante, une figure hybride bien troublante pour le jeune héros, qui est « pétrifié », « subjugué par cette merveille », « ne sachant s'il doit brandir son épée ou la ranger »<sup>33</sup>. Ce sera finalement le comportement très courtois de la guivre qui va convaincre le chevalier de son caractère inoffensif : à trois reprises, elle

---

28 DUBOST (Fr.), « Le 'beau jeu' de Renaut avec le merveilleux », dans DUFOURNET (J.), dir., *op. cit.*, p. 50. Notons en passant que dans la littérature pour enfants, les monstres sortent presque toujours d'une armoire...

29 RIBÉMONT (B.), VILCOT (C.), *op. cit.*, p. 79.

30 GRIMBERT, (J. T.), « Effects of Clair-Obscur in *Le Bel Inconnu* », dans BUSBY (K.), KOOPER (E.), dir., *Courtly literature : Culture and Context*. Amsterdam, Philadelphie : J. Benjamins, 1990, p. 249-260. Pour la thématique de l'éblouissement et de la « mauvaise visibilité » du phénomène surnaturel, voir FERLAMPIN-ACHER, *Merveilles et topiques...*, *op. cit.*, p. 100-101.

31 ROUSSEL (Cl.), « Le jeu des formes et des couleurs: observations sur la "beste glatissant" », dans *Romania* 104, 1983, p. 49-82 ; FERLAMPIN-ACHER, *Merveilles et topiques...*, *op. cit.*, p. 101.

32 Voir COLBY (A.), « The Lips of the Serpent in *Le Bel Inconnu* », dans *Homenaje a Robert A. Hall Jr.* Madrid : Playor, 1977, p. 111-115.

33 GINGRAS (Fr.), *Érotisme et merveilles dans le récit français des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*. Paris : Champion, 2002, p. 399.

s'approche du héros très doucement, avec des gestes d'humilité, en s'inclinant devant lui comme le fait un vassal devant son seigneur, dans le rituel féodal de l'hommage<sup>34</sup>. Francis Dubost constate ici une « esthétique du contredit » par rapport au schéma topique de la description du dragon, car « toutes les ressources de la poétique de l'épouvante ne sont convoquées que pour être neutralisées, et finalement renversées, par le "semblant d'umelité", grâce auquel le monstre réussit à démentir sa propre monstruosité »<sup>35</sup>. Pour l'instant, le Bel Inconnu ne sait pas encore qu'il se trouve en face d'une belle princesse enchantée, qu'il va « guérir » de sa métamorphose (v. 3556) ; mais la nature civilisée et la féminité apparente de la guivre servent à calmer son angoisse et sa fureur guerrière. C'est ainsi qu'il attend, médusé, mais parfaitement conscient, c'est-à-dire sans « s'oublier » (v. 3179) comme il arrive à Perceval devant le Graal, l'approche successive de cette belle qui n'a pas perdu sa nature première sous l'apparence de la bête, car la métamorphose est ici parfaitement analogique : par sa beauté et sa courtoisie, la princesse reste bien identifiable sous le masque de la guivre.

Le point culminant de la scène est évidemment le « Fier Baissier » (v. 3206) : après la troisième révérence, la guivre, avec sa bouche vermeille, embrasse le Bel Inconnu (« en la bouce le baissa », v. 3186). Celui-ci subit l'épreuve avec courage, mais passivement, tandis que dans les autres versions européennes du motif, c'est le chevalier qui doit prendre l'initiative. Sur le plan de la narration, ce baiser sur la bouche a deux fonctions : il sert à déclencher la métamorphose de la guivre, qui est ainsi « guérie » de son enchantement, ce qui apparente le héros à un saint ou à un roi thaumaturge<sup>36</sup> ; et il permet au Bel Inconnu la découverte de son identité, de son nom et de son origine, révélés par une voix venue de nulle part, en récompense de cette dernière épreuve, qui parachève l'apprentissage du héros. Cependant, le Fier Baiser peut être interprété de façon différente<sup>37</sup>. D'une part, ce geste appartient à la cérémonie féodale de l'hommage et au

---

34 La scène n'est d'ailleurs pas sans rappeler celle de la première rencontre entre Yvain et son lion dans le roman de Chrétien ; ce rapprochement est fait par WALTER (Ph.), *op. cit.*, p. 281.

35 DUBOST (Fr.), *op. cit.*, dans DUFURNET (J.), dir., *op. cit.*, p. 51.

36 WALTER (Ph.), *op. cit.*, p. 288-291.

37 Voir CARRÉ (Y.), *Le baiser sur la bouche au Moyen Âge. Rites, symboles, mentalités (X<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle)*. Paris : Le Léopard d'Or, 1992.

rituel du sacre royal, et il s'agit bien d'un baiser d'intronisation, car Guinglain va être couronné roi du pays de Galles, grâce à son mariage avec la princesse<sup>38</sup>. D'autre part, le baiser a une très forte dimension érotique, qui donne une note assez sensuelle à cette dernière étape de « l'éducation sentimentale »<sup>39</sup> du héros : en bravant l'aspect « fier » (du latin *ferum*)<sup>40</sup>, c'est-à-dire sauvage et féroce de la guivre, le Bel Inconnu apprend à surmonter ses réticences infantiles envers le caractère « animal » de la sexualité<sup>41</sup>. La guivre, symbole de la Luxure, apparaît d'ailleurs au jeune homme comme résultat de ses propres fantasmes : il provoque lui-même l'arrivée du monstre en songeant longuement aux séductions de la fée, la Pucelle aux Blanches Mains (v. 3103-3127), qui lui avait justement refusé le baiser que la guivre lui accorde de son plein gré<sup>42</sup>. L'épisode du Fier Baiser serait donc une leçon de comportement amoureux : le Bel Inconnu apprend à apprivoiser ses pulsions sexuelles, à attendre le moment venu, donc à respecter les désirs de sa partenaire, bref : à vaincre son Orgueil, qui est l'autre péché capital incarné par le dragon-serpent<sup>43</sup>.

Force est de constater que la bestialité passagère de Blonde Esmerée, dont le nom signifie d'ailleurs « La Purifiée » (du latin *exmerare*, de *merus* – « pur »), sert surtout à représenter la projection des instincts du héros

38 WALTER (Ph.), *op. cit.* p. 286-287.

39 PERRET (M.), « Introduction », dans PERRET (M.), éd., *Renaud de Beaujeu : Le Bel Inconnu*, *op. cit.*, p. XII.

40 L'adjectif « fier », en ancien français, signifie à la fois « farouche », « sauvage », « cruel », « redoutable », « excellent », « très grand » et « orgueilleux », « fier », « sûr de soi » (GREIMAS, A.-J., *Dictionnaire de l'ancien français*, Paris : Larousse 1980, p. 286). M. Perret et I. Weill (*op. cit.*, p. 191) traduisent l'expression de Fier Baisir par « Cruel Baiser ».

41 WALTER (Ph.), *op. cit.*, p. 273 : « L'épisode de la vouivre marque alors un moment clé dans la maturation du héros. C'est le moment où le partenaire sexuel se présente sous l'aspect d'un animal. Le héros doit surmonter le dégoût pour l'aspect animal de la sexualité, c'est-à-dire vaincre les réticences infantiles envers la sexualité pour accéder à la maturité affective de l'âge adulte ». Notons en passant que dans l'imaginaire médiéval, les serpents copulent par la bouche ; voir WOLF-BONVIN, *op. cit.*, p. 180.

42 WOLF-BONVIN (R.), *op. cit.*, p. 135 : « En lui donnant ce qui lui fut refusé là-bas, la guivre incarne donc l'accomplissement onirique de son propre désir ».

43 Ce n'est pas sans raison que Guillaume Apollinaire intitule *L'Orgueilleux* son poème sur le Bel Inconnu. (Apollinaire, *Œuvres poétiques*. Préface par André Billy. Texte établi et annoté par Marcel Adéma et Michel Décaudin. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 713.

masculin, qui réussit à maîtriser ses passions « animales » dans un processus de maturation. Si l'aspect féroce de la bête constitue donc une dégradation morale, qu'il faut surmonter, celle-ci concerne uniquement Guinglain, et non pas Blonde Esmerée, victime innocente d'un enchantement diabolique. La princesse n'a pas causé elle-même le malheur dont elle souffre, bien au contraire : elle a su garder, sous l'apparence bestiale, sa nature humble et courtoise. Dans le roman, nous assistons donc d'abord à la métamorphose inverse : Blonde Esmerée retrouve sa forme humaine, après un léger décalage temporel, une sorte de hiatus, car après le baiser, la guivre disparaît de nouveau dans son « armoire pudique »<sup>44</sup>. Il faut attendre le lendemain pour qu'elle se représente, sous sa forme nouvelle, à Guinglain, qui s'était endormi de fatigue, ne sachant pas trop s'il a été victime ou vainqueur de ce « diable » qui l'a embrassé, comme il dit, contre son gré (v. 3210). Ce n'est que maintenant que nous apprenons les modalités de la première métamorphose, qui avait changé la femme en monstre. Dans une longue rétrospective (v. 3304-3400), Blonde Esmerée raconte son histoire, qui est celle d'un chantage sexuel : le magicien Mabon, créature démoniaque que le Bel Inconnu avait auparavant combattu dans la salle du château, l'avait pressée d'accomplir ses volontés, ce qu'elle avait refusé ; elle restait donc monstrueuse tant qu'elle ne se prêtait pas à son désir (v. 3353-2255). En tuant le magicien et en subissant le baiser, le Bel Inconnu a donc su briser cet enchantement fatal et rétablir sa forme humaine.

Alors que cette deuxième opération a lieu grâce à un contact physique bien concret, la première métamorphose était le résultat d'une procédure plus abstraite, celle de l'imposition d'un livre (v. 3341-3342), ce qui ressemble à la parodie d'une séance d'exorcisme ou bien à une pratique de la magie noire. Or, ce motif du livre constitue sans doute un discours métalittéraire et poétologique, comme l'ont noté plusieurs savants qui ont étudié la fictionnalité explicite du roman. « La guivre de Renaud sort, littéralement, d'un livre »<sup>45</sup> : elle est un produit littéraire, une invention poétique, dont l'auteur puise le modèle dans les contes de la matière de Bretagne. La « merveille » a donc ici le statut d'une fiction, le monstre n'est qu'une figure livresque, une

---

44 PAIRET (A.), *op. cit.* p. 80.

45 PAIRET (A.), *ibid.* ; voir aussi FERLAMPIN-ACHER (Chr.), *La Fée et la 'guivre'...*, *op. cit.*, p. LIX et GINGRAS (F.), *op. cit.*, p. 400.



création littéraire<sup>46</sup>, que Renaut de Beaujeu emprunte ouvertement à la littérature de son temps, pour la soumettre à une métamorphose de son goût. Ce jeu intertextuel se trouve de plus renforcé par le fait que la guivre sort, puis rentre dans une armoire, parce que « l'aumaire » désigne, en ancien français, une sorte de rayon de bibliothèque, un « espace alloué aux livres, le lieu où on les range »<sup>47</sup>. L'épisode de la guivre, située au centre mathématique du roman, constitue donc une mise en abyme en ce sens qu'elle reflète, en miniature, le thème prédominant du texte entier : la genèse de l'œuvre littéraire, le processus de l'écriture, la facture fictionnelle d'une composition qui se donne comme telle. Le terme de mise en abyme, notion empruntée au langage du blason, peut paraître anachronique dans ce contexte, puisque son emploi en littérature ne date que du XX<sup>e</sup> siècle. Or, l'image de la guivre est justement un élément important en héraldique médiévale, et comme Renaut de Bâgé accorde une importance particulière à la description des armoiries dans son roman, il nous semble probable que le motif central, situé au cœur même du récit, est largement inspiré par cet intérêt de l'auteur pour l'héraldique.

Passons donc aux autres métamorphoses du roman, en commençant par la seule dont le changement de forme soit véritablement décrit : la transformation que subit l'enchanteur Mabon au moment de sa mort. L'apparence de cette figure diabolique trahit, dès son entrée sur scène, son origine infernale : ses armes sont noires comme la mort<sup>48</sup>, et son attaque est « bruiant come tonnoires » (v. 2991-3002). Il s'agit donc visiblement de l'incarnation du Mal, figure qui présente un physique déterminé par la laideur, par opposition à la guivre, qui exprimait la beauté. En outre, Mabon forme une « symbiose diabolique »<sup>49</sup> avec sa monture, une unicorne qui crache une « aleinne fiere » et du « feu ardent » par sa « gole » (qui, cette fois-ci, n'a rien d'une bouche féminine). Cette image de l'unicorne est assez

---

46 FERLAMPIN-ACHER (Chr.), *La Fée et la 'guivre'...*, *op. cit.*, p. LVIII : « le merveilleux est rationalisé dans la mesure où il est pensé comme littérature et fiction ». Cf. BAUMGARTNER (E.), *op. cit.*, dans DUFURNET (J.), dir., *op. cit.*, p. 18 : « le livre et la guivre semblent bien n'être qu'une même chose ».

47 BAUMGARTNER (E.), « Armoires et grimoires », dans *Paragone*, 1990, p. 20, repris dans BAUMGARTNER (E.), *De l'Histoire de Troie au livre du Graal*. Caen : Paradigme, 1994, p. 145.

48 WALTER (Ph.), *op. cit.*, p. 232.

49 WOLF-BONVIN (R.), *op. cit.*, p. 177.

remarquable parce qu'elle renvoie à un état archaïque, précourtois de la légende : avant de devenir une bête gracieuse et paisible<sup>50</sup>, elle était au contraire l'expression de la férocité et le symbole de la Mort<sup>51</sup>, et le roman de Renaut est le seul récit des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles qui garde ce phénotype infernal<sup>52</sup>. Le Bel Inconnu se bat en fait avec un adversaire double, mi-humain mi-animal, une figure hybride, une espèce de centaure satanique. Lorsque le Bel Inconnu porte le coup décisif, en fendant sa tête, le monstre s'effondre la « gueule baee » (v. 3060-3062), et une fumée « hideuse et fiere » sort de cette gueule entrouverte. Lorsque le héros met la main sur sa poitrine pour savoir s'il est encore vivant, le cadavre change subitement son apparence (v. 3069 : « lsi li canja sa figure ») : il se transforme en « claire pure » (v. 3067), en matière glaireuse, qui est décrite comme sale et aigre (« laide et sure ») – indice *post mortem* de la « male nature » de Mabon, laquelle se trouve ainsi réduite à son essence même et devant laquelle le chevalier fait la croix<sup>53</sup>.

Les autres métamorphoses du roman sont beaucoup moins explicites, mais c'est justement en cela qu'elles contribuent à désorienter le lecteur dans cet univers instable, en éternel mouvement, dans lequel tous les phénomènes sont des réalités fuyantes. Ainsi, la fée amante, la Pucelle aux Blanches Mains, se confond inopinément avec la fée maternelle, Blanchemal, et ce n'est pas seulement l'onomastique qui rapproche les deux figures féeriques<sup>54</sup>. D'abord, toutes les deux sont de « véritables détentrices des secrets du destin »<sup>55</sup>, héritières des *fatae* (« destinées ») romaines, possédant le pouvoir des Parques antiques. Ainsi, elles « incar-

---

50 FERLAMPIN-ACHER (Chr.), *La Fée et la 'guivre'...*, *op. cit.*, p. LXI, note 129.

51 WOLF-BONVIN (R.), *op. cit.* p. 178, note 8.

52 DUBOST (Fr.), « De quelques chevaux extraordinaires dans le récit médiéval », dans *Le cheval dans le monde médiéval. Senefiance* 32, 1992, p. 187-208.

53 Nous ne suivons pas ici l'interprétation de Francis Dubost (*op. cit.*, dans DUFURNET (J.), dir., *op. cit.*, p. 51-55), qui voit dans la « claire pure » une substance claire, une « pure blancheur », qui fait de la métamorphose un changement de nature, une purification. Dans cette perspective, le geste du héros serait un « attouchement guérisseur », le Bel Inconnu serait donc, là aussi, un personnage « thaumaturge ».

54 Pour le nom quasi-identique des deux fées voir PERRET (M.), « Statut du nom propre dans *Le Bel Inconnu* », dans DUFURNET (J.), dir., *op. cit.*, p. 105.

55 WALTER (Ph.), « Figures du temps et formes du destin dans *Le Bel Inconnu* », dans DUFURNET (J.), dir., *op. cit.*, p. 120.

ment la prédestination réservée au chevalier »<sup>56</sup>, et on ne sait pas trop laquelle des deux, la mère ou la maîtresse, « a finalement créé le héros, lui a inventé son nom et son destin »<sup>57</sup>. Leurs rôles semblent complémentaires : nous apprenons que c'était la fée Blanchemal qui avait envoyé le jeune naïf à la cour arthurienne (v. 4974 et v. 3239), mais que c'est la Pucelle aux Blanches Mains qui l'a appelé au secours de Blonde Esmerée (v. 4985-5000). La voix mystérieuse que le Bel Inconnu entend après l'épreuve du Fier Baiser, s'avère être celle de la Pucelle ; lorsque qu'elle lui révèle ses origines, elle lui explique que c'était Blanchemal qui lui avait remis ses armes (v. 3237-3238) – seulement, ce discours présente un flottement des 1<sup>ère</sup> et 3<sup>ème</sup> personnes, de sorte que les deux figures et leurs rôles s'échangent<sup>58</sup>. Il semble donc que « tout a été programmé de main de maître par les deux fées »<sup>59</sup>, qu'elles savent anticiper les événements du roman, que les aventures du Bel Inconnu dépendent de la volonté de ces personnages féminins<sup>60</sup>, qui sont les maîtresses toutes-puissantes du destin – tout comme l'est l'auteur du roman, Renaut de Beaujeu, de sorte que la fée devient en quelque sorte l'*alter ego* du romancier et la « faerie » un synonyme de la fiction<sup>61</sup>.

Dans le cas de la Pucelle, son savoir magique est même élevé au rang d'une science divinatoire, celle de l'« ingremance » (v. 4940), c'est-à-dire de la nigremance, qui est intégrée dans le catalogue des arts libéraux. C'est la fée elle-même qui se vante de savoir faire « tos encantemens » (v. 4945), d'avoir appris la magie, ensemble avec l'arithmétique et l'astronomie : elle est donc capable de mettre « engiens et ars » (v. 2284) au service de son amour pour le chevalier. Elle semble donc « bel et bien une ensorceleuse », « au courant de toutes les ruses d'Amour »<sup>62</sup>, et c'est ainsi que l'amour lui-même, sur un plan général, ressemble à une « magie fallacieuse », une « incantation »<sup>63</sup>, une « force trompeuse », sinon un

56 WOLF-BONVIN (R.), *op. cit.*, p. 159.

57 BAUMGARTNER (E.), *op. cit.*, dans DUFURNET (J.), dir., *op. cit.*, p. 15.

58 Voir HARF-LANÇNER (L.), *Les fées au Moyen Âge*. Paris : Champion, 1984, p. 334, n. 31.

59 BAUMGARTNER (E.), *op. cit.*, dans DUFURNET (J.), dir., *op. cit.*, p. 15.

60 PERRET (M.), « Atemporalité et effet de fiction dans *Le Bel Inconnu* », dans DUFURNET (J.), dir., *op. cit.*, p. 148.

61 BAUMGARTNER (E.), *op. cit.*, dans DUFURNET (J.), dir., *op. cit.*, p. 16.

62 WOLF-BONVIN (R.), *op. cit.*, p. 159.

63 WOLF-BONVIN (R.), *op. cit.*, p. 156.

« leurre »<sup>64</sup>. La Pucelle, tout comme Blanchemal, appartient au type « morganien » de la fée médiévale, qui vit dans une île merveilleuse (comme la fée Morgane dans son île Avalon), loin de la communauté des hommes, et qui cherche à attirer et à garder, grâce à des enchantements, un jeune chevalier dans son royaume fabuleux. L'amour de ce type de fée est volontiers possessif, qu'il s'agisse d'une mère abusive ou d'une amante exclusive<sup>65</sup> : cette féminité puissante semble le vestige du matriarcat primitif de la culture celtique. Dans les romans arthuriens, qui idéalisent une société patriarcale, ce pouvoir féminin ne peut subsister que dans un Autre Monde onirique, dans l'isolement d'une île, qui symbolise une mise à distance de cette force dangereuse. En outre, par sa clôture, elle signifie une « insularisation du désir »<sup>66</sup> : il s'agit d'un lieu de plaisance imaginaire, où la jouissance physique n'est pas intégrée dans la vie sociale, où le bonheur individuel se réalise sans respect de la communauté chevaleresque.

Si le Bel Inconnu tombe donc amoureux de la Pucelle aux Blanches Mains, cet amour n'est pensable qu'à l'écart de la cour royale, et il présente en quelque sorte un retour à ses origines, à ses enfances percevaliennes<sup>67</sup>, passées auprès de sa mère Blanchemal. Ainsi, son affection pour la Pucelle présente une ambiguïté fondamentale, parce qu'elle ressemble à un amour régressif, qui vise l'image maternelle, donc à la résurgence d'un réflexe infantile. Par conséquent, son amour pour la fée évoque une relation œdipienne qui frôle l'inceste<sup>68</sup> ; or, cette transgression de l'interdit ne se réalise bien entendu que dans l'île enchantée, où, « sans aller jusqu'à l'identification totale, les figures de la mère et de l'amante, comme dans le rêve, se superposent et se séparent, état de confusion propre à

---

64 FERLAMPIN-ACHER (Chr.), *La Fée et la 'guivre'...*, *op. cit.*, p. LI.

65 WALTER (Ph.), *op. cit.*, p. 136.

66 GINGRAS (F.), *op. cit.*, p. 316.

67 Son nom « Guinglain » est la transcription du gallois *gwanglyn* (*gwan* – « perce », *glyn* – « val »). Voir LOZACHMEUR (J.-Cl.), « À propos du nom de Mabonagrain », dans *Études celtiques* 17, 1980, p. 257-262.

68 L'aspect incestueux de l'amour pour la Pucelle est souligné par Gérard Chandès, « Amour, mariage et transgressions dans *Le Bel Inconnu* à la lumière de la psychologie analytique », dans BUSCHINGER (D.), CRÉPIN (A.), dir., *Amour, mariage et transgressions au Moyen-Âge*. Göppingen : Kümmerle, 1984, p. 325-333.

fantasmatique transgressive »<sup>69</sup>. Cet amour « morganien » est une relation inconditionnelle et atemporelle, qui maintient l'amant dans la position d'enfant ; il est donc diamétralement opposé à l'amour adulte, réciproque, publiquement reconnu qui relie le Bel Inconnu à Blonde Esmerée, créature « mélusinienne » par excellence, femme-serpent promettant la richesse et un lignage. Le mariage entre le héros et la reine s'effectue sur le mode patriarcal, car Blonde demande l'autorisation de ses barons et du roi ; les « fiançailles » avec la Pucelle, en revanche, trahissent un modèle matriarcal, puisqu'elles résultent de la seule initiative de la fée. Au lieu de voir ici une opposition entre « l'amour courtois et le mariage politique, entre l'inclination individuelle et le pouvoir de l'ordre social », nous pourrions plutôt distinguer deux modèles de l'institution du mariage, l'un séculier et aristocratique, dans lequel l'union est arrangée par le père ou le roi, l'autre ecclésiastique, où la relation est basée sur l'entente mutuelle des partenaires<sup>70</sup>.

Comme le roman se termine sur une fin ouverte, les deux solutions – un mariage légitimé par la structure sociale, et un mariage de pur consentement – semblent rester envisageables dans l'optique du romancier. Au lieu de concilier les principes opposés dans l'idée du mariage d'amour telle que l'a développée Chrétien de Troyes, Renaut de Beaujeu maintient la confrontation des deux types de relation amoureuse, incarnés par deux figures féminines, entre lesquelles le choix semble difficile, sinon impossible. Par conséquent, la fée et la reine représentent deux aspects complémentaires de la féminité, elles constituent « les deux faces d'une femme unique »<sup>71</sup>, ne formant qu'« une seule entité féminine »<sup>72</sup>. Si l'on compare les différents portraits physiques que le roman dresse des deux rivales, force est de constater qu'ils partagent une topique commune, car elles ont la même beauté, les mêmes cheveux blonds et mains blanches<sup>73</sup> – une similitude

---

69 PERRET (M.), « Atemporalité et effet de fiction dans *Le Bel Inconnu* », dans DUFOURNET (J.), dir., *op. cit.*, p. 148.

70 GRADVAL (K.), « Pouvoir féodal et objets matériels dans *Le Bel Inconnu* », dans DUFOURNET (J.), dir., *op. cit.*, p. 59-72.

71 WOLF-BONVIN (R.), « *Le Bel Inconnu* ou l'hexaameron amoureux », dans DUFOURNET (J.), dir., *op. cit.*, p. 220.

72 DUBOST (F.), *op. cit.*, dans DUFOURNET (J.), dir., *op. cit.*, p. 50.

73 Pour les portraits des personnages féminins voir notamment WOLF-BONVIN (R.), 1998, p. 149 *sqq.*

qui les rend finalement « interchangeables »<sup>74</sup>. Sous l'apparence d'un physique plus ou moins identique, les personnages féminins du roman sont donc soumis à une métamorphose implicite, qui fait, pour le jeune héros, de la femme une créature insaisissable, une sorte de Protée féminin qui échappe à toute définition valable. Or, la dame du romancier semble, elle aussi, appartenir à cette espèce énigmatique : cette Belle Inconnue, à laquelle s'adresse Renaut de Beaujeu dans le prologue et dans l'épilogue du roman, peut être identifiée avec ces figures d'une féminité fuyante<sup>75</sup>, qui se soustrait à toute tentative pour fixer son image. Ainsi, la dame anonyme semble échapper à son amoureux romancier comme la Pucelle aux Blanches Mains et Blonde Esmerée se déroberont toujours au Bel Inconnu, qui, ayant finalement épousé la reine, cherchera toujours à retrouver sa fée.

Ainsi, la loi de la métamorphose est omniprésente dans ce roman, de sorte que ni le protagoniste ni l'auteur ne sont à l'abri de cette ubiquité des mutations. Les destins du héros et du romancier sont mis en parallèle d'une manière si subreptice, que les deux figures se confondent. Dans plusieurs passages qui mettent en scène les plaintes de l'amant hésitant ou repoussé<sup>76</sup>, nous pouvons une deuxième fois observer une confusion des pronoms personnels, l'alternance d'un « je » et d'un « il »<sup>77</sup>, de sorte que « l'identification est totale entre Renaut de Beaujeu et son héros »<sup>78</sup>. Ce constat se trouve renforcé par le fait que les armoiries du Bel Inconnu, décrites à deux reprises (v. 73-74 et v. 5920-5922), sont exactement celles de la famille de Guy-Renaut de Bâgé<sup>79</sup> : son blason est « d'azur au lion d'ermine ». Or, il faut mettre en question la dimension autobiographique de cette histoire d'amour vécue par le romancier : malgré ce blason bien

---

74 FERLAMPIN-ACHER (Chr.), *La Fée et la 'guivre'...*, *op. cit.*, p. L.

75 Voir pour cette identification PERRET (M.), « Statut du nom propre dans *Le Bel Inconnu* », dans DUFURNET (J.), dir., *op. cit.*, p. 107-109.

76 Pour ces « interventions » ou « épiphases » voir FERLAMPIN-ACHER (Chr.), *La Fée et la 'guivre'...*, *op. cit.*, p. XIII-XIV, et PERRET (M.), « Atemporalité et effet de fiction », dans DUFURNET (J.), dir., *op. cit.*, p. 144.

77 GUTHRIE (J.S.), « The *je(u)* in the *Bel Inconnu*. Auto-Referentiality and Pseudo-Autobiography », dans *Romanic Review* 75, 1984, p. 157-161.

78 PERRET (M.), « Atemporalité et effet de fiction », dans DUFURNET (J.), dir., *op. cit.*, p. 144.

79 C'est ce détail qui a permis à Alain Guerreau, (*op. cit.*, voir notre note 10) d'identifier l'auteur du roman.

historique, sa relation avec la dame qu'il prétend vénérer est sans doute largement imaginaire<sup>80</sup>. Ainsi, le cadre du roman, qui suggère pourtant un repère stable dans cet univers romanesque fluctuant, devient lui-même une nouvelle fiction, de sorte que le narrateur qui s'appelle lui-même « Renals de Biauju » (v. 6249), n'est pas forcément identique avec le seigneur de Bâgé. Son histoire d'amour renvoie plutôt à la topique de la lyrique courtoise, selon laquelle un amant plus ou moins stéréotypé chante son admiration pour une dame anonyme – constellation assez conventionnelle, élaborée à partir de certaines techniques sophistiquées et de formules abstraites qui ne sauraient exprimer des sentiments authentiques et personnels. Dans cette imitation du discours amoureux, le Bel Inconnu et le narrateur semblent placés sur le même plan, car le « je » de l'amant est ici « polyphonique »<sup>81</sup>.

Ainsi, le lecteur se voit forcé de sauter continuellement d'un niveau de la fiction à l'autre<sup>82</sup>, des réflexions du narrateur à celles du personnage, du discours lyrique au récit romanesque. Le roman change donc de forme et de registre, passant de la chanson au roman, oscillant entre différents genres littéraires qui se chevauchent tout au long du texte. Or, cette transformation générique ne se limite pas à l'emboîtement du discours lyrique et du récit narratif : à l'intérieur de ce dernier, il faut de plus distinguer une trame proprement romanesque et une narration dans le style des lais bretons<sup>83</sup>. L'histoire de Blonde Esmerée, qui culmine dans le mariage, coïncide à peu près avec le schéma du roman arthurien, tandis que celle de la Pucelle aux Blanches Mains s'apparente à l'intrigue des contes celtiques. Or, il ne faut pas oublier que Renaut de Beaujeu n'est pas seulement l'auteur d'un roman, mais qu'il a également composé une chanson courtoise et un lai breton : son « roumant » (v. 4) constitue donc une synthèse de ses activités littéraires, intégrant à la fois la « cançon » (v. 3) et le « conte » (v. 5). Par conséquent, le roman entier est une œuvre largement expérimentale, un « beau jeu » avec les modèles divers, qui trahit une grande maîtrise artistique et une nouvelle conscience littéraire, basée sur une poétique du déplacement, de la contradiction, de la « déception ». Une étude de

80 Voir FERLAMPIN-ACHER (Chr.), *La Fée et la 'guivre'...*, *op. cit.*, p. XII, et PERRET (M.), « Atemporalité et effet de fiction », dans DUFURNET (J.), dir., *op. cit.*, p. 106.

81 FERLAMPIN-ACHER (Chr.), *La Fée et la 'guivre'...*, *op. cit.*, p. XVIII-XIX.

82 *Id.*, p. XVII, et WOLF-BONVIN (R.), *op. cit.*, p. 222.

83 Voir les études de BOIRON (F.), PAYEN (J.-Ch.) et de HAIDU (P.), note 23.

l'emploi du verbe *faillir* dans le roman montre à quel point l'idée des fausses apparences est fondamentale pour la construction de cette œuvre déroutante<sup>84</sup>, et il faudrait analyser de la même façon le terme *semblant*, trop récurrent pour passer inaperçu : Blonde Esmerée est « sanblans a une wivre » (v. 3342), la Pucelle aux Blanches Mains défend « par sanblant » au héros de s'approcher de son lit (v. 4532), la dame anonyme du narrateur doit lui montrer « un bieu sanblant » (v. 6255) pour permettre au Bel Inconnu de retrouver sa fée. Toutes les apparences du roman se révèlent trompeuses, et les proverbes et sentences contenus dans le texte soutiennent cette idée d'une illusion universelle : car finalement, « il n'est de vérité que le mensonge littéraire »<sup>85</sup>.

---

84 DUBOST (F.), dans DUFOURNET (J.), dir., *op. cit.*, p. 24-25.

85 PERRET (M.), « Atemporalité et effet de fiction », dans DUFOURNET (J.), dir., *op. cit.*, p. 151. Voir le v. 29-30 : « je ne menc mie/ Si con la letre dist la vie ».





Sabine PEDRAZZINI

Université du Luxembourg

## VERS UNE GÉOGRAPHIE DE LA MÉTAMORPHOSE : LES TRANSFORMATIONS DE L'AIR DANS *LES TRAGIQUES* D'AGRIPPA D'AUBIGNÉ

Dans *Les Tragiques*, le sang marque d'emblée les sens du lecteur. Donnée brutale, entre principe fondateur du texte et cri de la violence voire bruit du chaos lors de la convocation de la Muse de la Tragédie au livre des *Misères*<sup>1</sup>, le sang investit l'ensemble des sept livres du poème. Or, si d'Aubigné parvient à asseoir sa rhétorique de dénonciation sur les manifestations et codes propres à la thématique de l'hémorragie, pensée selon les enjeux des théâtres de cruauté qui marquèrent la propagande tant protestante que catholique<sup>2</sup>, le poète aboutit assez rapidement à une

- 
- 1 Le livre I s'ouvre sur la « bouche qui saigne » de Melpomène qui provoque une construction éloquentes de l'*imago agentes*. L'hypotypose s'appuie, en effet, sur le « brame ». Le contexte chromatique tend alors à se résorber à l'intérieur de ce que l'on peut qualifier de cri du sang. C'est ce cri qui conduit le poème vers une entreprise de transgression des codes chromatiques et visuels. Ce « brame » de Melpomène se trouve repris par les petites victimes innocentes du livre V, et confirmé de la sorte dans son statut de première manifestation de la violence. C'est le lien analogique crée par le rapprochement de trois images – la muse de la poésie tragique, la biche et le faon, les enfants massacrés – qui charge le « brame » d'une forme de pathétique et qui rejette ainsi l'animalité du terme sur les bourreaux. Enfin, le cri du sang tache les meurtriers qui, par contamination chromatique, se retrouvent désignés et contraints à ne posséder de voix qu'une « voix enrouée ».
  - 2 *Les Tragiques* suivent en partie les gravures du martyrologe de Tortorel et Périssin, et s'inscrivent dans la perspective des « théâtres de cruauté » qui ont fleuri de part et d'autre des côtés protestant et catholique. Ces ouvrages, véritables supports de propagande, qui se servent de la puissance des images, commentées et démultipliées par un texte d'accompagnement, possèdent par ailleurs un sens de lecture chargée d'orienter le regard afin de tirer parti au maximum du phénomène d'*ekphrasis*. Richard Verstegan est à l'origine de cette mode, inspirée des peintures de Circignani. Niccolo Circignani ou Pomarancio a peint, en effet, un cycle de trente-deux fresques, entre 1572 et 1585,

saturation du sens et des sens. Le postulat d'une écriture entièrement visuelle ne tient pas et contraint le poète à utiliser ses matériaux initiaux (recours à une palette chromatique codifiée, métaphores, élaboration de tableaux et de scènes de violence à partir de gravures existantes) comme les fondements d'un cadre géographique, partant spatial, dans lequel le sonore vient prendre le relais. Dénoncer en montrant ne suffit plus, la parole est nécessaire. Dès lors, l'importance de termes comme « voix » et la richesse du réseau lexical rattaché aux différents degrés de l'énonciation voire à des pratiques spécifiques du chant se comprend. D'Aubigné, loin de n'être qu'un poète visuel va au-delà et instaure une pensée du son ; la violence exhibée se fait chant de la violence. Cependant, seul l'air permet ce changement. Dépourvu de forme, il peut les prendre toutes et rejoint en cela les propriétés de l'eau telles que les envisageait Léonard de Vinci : « De même que le miroir emprunte la coloration des objets qui passent devant lui, elle (l'eau) n'a pas de caractère propre, et agite ou accueille toute chose, en adoptant autant de natures diverses que sont différents les lieux par où elle passe »<sup>3</sup>. Un véritable parcours se met en place et, les chemins empruntés par l'air, les transformations successives que cet élément connaît, viennent se superposer à celui des cours d'eau. Loin de ne constituer que de simples ornements dans les scènes de colère et de manifestations divines où l'esthétique de l'opéra baroque encore à naître, se fait sentir, l'air et les formes qu'il prend, participent pleinement d'une rhétorique de dénonciation en dessinant un espace judiciaire de première importance. Métamorphoses de l'élément, jeu sur les matières et les couleurs, l'air offre à travers ses potentialités tirées de l'informe, un support visuel à partir duquel la dimension sonore et spécifique du poème se met en place.

---

dans l'église de Santo Stefano Rotondo, à Rome. Celles-ci retracent les supplices des premiers martyrs.

3 DE VINCI (L.), *Les Carnets*, éd. Edward Mac Curdy, trad. Louise Servicen. Paris : Gallimard, 1989, t. 1, p. 344. Michel Jeanneret, p. 68, dans son ouvrage *Perpetuum Mobile, Métamorphoses des corps et des œuvres de Vinci à Montaigne* commente ce passage. Nous retenons son analyse qui nous paraît être en mesure de bien éclairer la nature et le fonctionnement de l'air, dans *Les Tragiques* : « Elle [ l'eau ] est une force sans forme, une puissance molle ; comme la matière, elle est un potentiel disponible à

### Le potentiel de l'informe

L'air accompagne le processus hémorragique à l'œuvre dès les premières scènes des *Tragiques* et s'impose, en dépit de sa faible représentation au niveau du nombre de ses occurrences (83 occurrences contre 183 pour le mot « sang » auxquelles viennent s'ajouter les 28 occurrences de « rouge ») comme un auxiliaire de la violence. Son absence – les victimes sont autant étranglées et étouffées que soumises à des actes violents dominés par une volonté de morcellement des corps – tue au même titre que sa présence (l'air noir de la peste, par exemple). Cet élément montre alors qu'il s'inscrit parfaitement dans une écriture visuelle. En effet, si l'on examine à la fois la répartition des occurrences dans les différents livres (voir tableau) et les éléments auxquels l'air est rattaché, ou tout du moins placé dans un rapport de proximité voire d'échange, on pourrait même parler de contamination, il apparaît comme fortement lié à la présence de certaines couleurs archétypales comme le « noir » et le « blanc ». L'air se charge des connotations dévolues aux couleurs – dans *Les Tragiques*, le « noir » renvoie très largement au Mal et stigmatise la cruauté des bourreaux – et s'apparente, dans cette approche initiale, à un rôle de marqueur visuel doublé d'une fonction d'expression de l'espace et principe d'équivalence avec certains éléments comme l'eau et la lumière. L'air montre ainsi l'instabilité de ses contenus définitionnels, une axiologie pour l'essentiel négative, et une forte caractérisation spatiale :

Echos faites doubler ma voix,  
Et m'entendez à cette fois :  
Mi-celestes Alpes cornües  
Poussez mes plaintes dedans l'air  
Les faisant du recoup des nües  
En France une autre fois parler. (Préface, vv. 349-354)

La composition lexicale du passage est largement dominée par l'expression du domaine vocal. La gradation « voix », « plaintes », « parler », encadrée par des marqueurs d'intensité forte valorise, en effet, une dialectique du passage de l'inarticulé (en l'occurrence, « voix » se présente comme le matériau, le moyen à partir duquel la parole peut se développer) vers l'articulé. Le verbe de perception « entendez », souligné par le choix de

---

de multiples emplois ; elle se prête à tous les moules et à une quantité incroyable de mouvements ».

l'impératif renforce la dimension performative issue de ces choix lexicaux. Et, « echos », appuyé par « doubler » et « recoup » va jusqu' à créer une forme d'effet de réverbération. Cependant, cette réalisation particulièrement bien orchestrée d'une situation de communication qui réclame, dans ses modalités mêmes de mise en œuvre et sa tonalité, les codes et enjeux d'une « scène judiciaire » pour reprendre l'expression de Gisèle Mathieu-Castellani, s'inscrit dans un vaste mouvement spatial. « Doubler », « Alpes », « dedans l'air », « recoup des nues », « France », servent avant tout à contextualiser le phénomène de l'« echo » qui n'est autre qu'une expression d'un parcours transformationnel de l'air qui trouve à s'inscrire dans le réseau lexical. Le processus de sonorisation du passage n'a lieu, en somme, qu'au terme d'un jeu entre une géographie à l'intérieur de laquelle espace mythologique et espace biblique se rencontrent, et le choix d'une variation lexicale autour de la thématique de l'air amorcée par le terme « echos ». « Echos » fait bien penser à un phénomène acoustique particulier dans lequel l'air a son rôle à jouer, tout en évoquant la nymphe des sources et des forêts. En un sens, le choix du pluriel fonctionne comme un marqueur de la variété des définitions qui, dans ce cas, équivalent à un processus de métamorphose. L'air apparaît comme un élément capable de s'arroger non seulement les propriétés des lieux qu'il rencontre mais aussi les étiquettes lexicales jusqu'au nombre : informe, en apparence neutre sous sa seule étiquette « air », il est ce qui par excellence se transforme.

Or, cette dernière caractéristique s'avère capitale dans la mesure où elle permet à l'air de constituer une matrice à partir de laquelle mouvements, déplacements trouvent matière à développement : cet élément second est un principe dynamique de premier plan. Espace et matière créatrice de cet espace, l'air rattache les différents livres par sa force motrice tout en activant pour chacun d'eux de nouveaux espaces de symboliques, chargé de souligner, après l'avoir placé dans un mouvement d'ensemble, leur thématique particulière. L'élément se présente donc comme un support prêt à être investi<sup>4</sup>. Dès lors, la dispersion de l'air, son épanchement

---

4 JEANNERET (M.), *Perpetuum mobile. Métamorphoses des corps et des œuvres de Vinci à Montaigne*, coll. Argô. Paris : Macula, 1996, p. 92 : « L'indétermination est un ressort privilégié de l'imaginaire et, notamment, de la rêverie artistique, parce qu'elle est le passage obligé de la détermination, le lieu vacant où s'ébauchent de nouvelles formes. Les choses, à ce stade, n'existent pas encore, leurs contours ne sont pas arrêtés, leur

comme sa raréfaction peuvent s'interpréter comme une façon d'investir le texte, la démonstration d'un processus de *natura naturans*<sup>5</sup>. Ainsi, de la *Préface* jusqu'aux *Feux*, l'air connote, à travers l'équivalence avec « ciel », l'appel à Dieu et/ou le support du mensonge. À partir des *Feux*, l'air est oxygène qui alimente le phénomène de combustion. Dans *Fers* et *Vengeances*, l'élément équivaut au poison. Mais si cette caractéristique ne connaît pas de modifications pour les deux livres évoqués, un changement d'orientation se produit et souligne le moment du renversement de situation : l'élément se retourne contre ceux qui l'ont corrompu et vient en aide aux persécutés. Enfin, *Jugement* voit la réalisation d'une cosmogonie où l'air, purifié, après son refus-reflux de souscrire davantage aux motivations criminelles des persécuteurs, atteint au plus pur en devenant lumière, manifestation irradiante et verticale du divin. Si bien que l'absence de toute définition véritablement homogène des caractéristiques physiques de l'air s'apparente à une volonté métamorphique dévolue à l'élément et entretenu par son caractère duel : l'air s'approprie l'espace et se veut espace à l'intérieur duquel se joue la métamorphose. Dans cette perspective, le lien de synonymie tissée entre « air » et « ciel » est révélateur. C'est à partir de ce point que l'espace cesse d'être le lieu d'inscription de scènes visuelles saturées d'indications chromatiques et géographiques pour constituer un espace de résonance. La vue s'affranchit de ce qu'elle donne à lire et laisse entendre. Seul l'air, à travers ses fonctions et ses capacités quasi mimétiques lors de sa rencontre avec d'autres éléments comme le sang, l'eau, la terre, se trouve à même d'actualiser un principe auditif, une résonance.

### **Géographie de la violence : dégradés chromatiques et sonorisation**

Dans cette perspective, il convient d'envisager l'air à travers le processus chromatique du dégradé et de l'allitération qui implique d'observer de quelle manière l'élément trouve sa place au cœur du registre des couleurs et comment une procédure de sonorisation des principales bases thématiques peut trouver matière à se développer. Cette démarche ne peut

---

genèse est encore un pur projet (...) le vague paralyse l'esprit géométrique, mais il stimule l'imagination plasmatrice ».

5 JEANNERET (M.), *Perpetuum mobile, Métamorphoses des corps et des œuvres de Vinci à Montaigne*, coll. Argô. Paris : Macula, 1996, p. 251 : « L'œuvre (*Les Tragiques*) raconte un projet, et un trajet, l'effort vers l'ouvrage achevé et clos qu'elle tente de devenir ».

s'effectuer que de façon conjointe avec l'analyse du phénomène de l'hémorragie à partir duquel une géographie de la violence est donnée à voir. En effet, dans *Les Tragiques*, la structure du texte sert à souligner l'horreur de la nuit de la Saint-Barthélemy qui représente le crime le plus grand car c'est une transgression majeure qui a été faite par Charles IX. Cette rupture des « pleiges de la foy » entraîne une folie meurtrière où tout devient confusion, mettant en scène la thématique du monde à l'envers. Mais si tout est fait pour aboutir à ce moment de violence paroxystique, l'enchaînement chronologique des différentes guerres de religion ne répond pas tout à fait à l'idée de progression en dépit d'une géographie de la violence qui remonte du sud vers le centre, après un mouvement de l'est vers l'ouest et aboutir à la focalisation sur Paris et la Seine. Au contraire, les premiers massacres et les lieux concernés n'apparaissent pas comme les prémices du 24 août 1572 mais plutôt comme des conséquences : la nuit sanglante semble se déverser dans le poème alimentant les événements qui, pourtant, paraissent l'annoncer. Il en est ainsi pour les massacres de Cahors (16/11/1561) et de Tours (11/07/1562) qui imposent une forme de retour en arrière : les lieux, dans les figures d'énumération, esquissent un trajet hémorragique inversé :

Et toy, Sens insensé, tu as appris à la Seine  
Premier à s'engraisser de la substance humaine,  
A faire sur les eaux un bastiment nouveau. (V, v. 585-587)

Tout ce que Loire, Seine et que Garonne abreuve  
Etoit par rang despeint comme va chaque fleuve ;  
Cinquante effects pareils flamboyant en leurs lieux. (V, v. 665-667)

Le jeu de mots entre « Sens » et « insensé » inscrit d'emblé l'idée d'une perversion, d'un sens qui se perd au profit du renvoi homonymique à « sang ». Le nom de la ville se confond avec le liquide vital, ce que tend à confirmer la mention de l'« eau » qui introduit une opposition chromatique entre le rouge connoté par les rapprochements sonores « Sens »/ « sang » et la transparence du liquide. La violence se joue dans cette violence d'appropriation par la dominante rouge d'une absence de couleur à lire comme un postulat de neutralité. Par ailleurs, la dimension visuelle semble confirmée par le second rapport homonymique que l'on peut établir entre « Seine » et « scène », ou encore dans l'exemple qui suit, par l'entourage lexical qui va dans le sens d'une revendication d'une démarche picturale, cf. « despeint » et « flamboyant » qui reprend les enjeux chromatiques liés au sang. L'hémorragie s'impose mais le sang se met au service non pas

d'une esthétisation de l'événement mais d'une visée argumentative dominée par un parti pris affectif et une recherche du pathétique pensées comme un principe de provocation et d'indignation. D'Aubigné provoque une diffusion du sang à travers la rapidité et la fluidité de l'hémorragie et une déperdition du sens de ces massacres. L'espace morcelé, sur le modèle des *membra disjecta* des victimes, et la chronologie bouleversée par la lecture sensible qui est faite de cette géographie tourmentée, a besoin de l'air pour être compris et appréhendé de manière juste. Et l'air, dans les exemples cités se manifeste à travers les réseaux allitératifs qui sonorisent le poème et lui permettent de la sorte la banalisation inhérente à la figure de l'énumération. Ainsi, les sifflantes dominent et confèrent à l'écriture l'expressivité d'une démarche imitative. Le son [z] se présente comme une cellule sémantique chargée de reprendre le champ des connotations du sang. Par conséquent, la progression spatiale s'accompagne d'une mutation à l'intérieur de laquelle l'air s'impose et abolit les tensions géographiques et temporelles au profit d'un moment unique et donné comme immédiat et intemporel : le massacre de la Saint-Barthélemy, à travers l'image des « précipitez » (V, v. 873) annoncé par le « pont de corps » (V, v. 588) rentre dans la figure du cercle et de la répétition. Le mouvement de « pont de corps » à « charognes » (V, v. 594), puis à « ruisseaux » (V, v. 599), à « rivières » (V, v. 614), à « fleuve » (V, v. 624), pour arriver à « palais embrazé » (V, v. 651) esquisse, en effet, un parcours allant de l'extérieur vers l'intérieur qui, dans le même temps, supporte un jeu chromatique au terme duquel la thématique du feu, par extension celle de l'air car il est essentiel à la combustion, est introduite. D'ailleurs « embrazé » ne tarde pas à être développé par l'imparfait « flamboient » (V, v. 667). L'eau et le sang semblent vouloir maintenir une présence liquide mais l'évolution de la couleur rouge qui délaisse le seul registre de l'hémorragie pour se spécialiser dans la thématique du feu, cède la place à l'air qui détourne les valeurs chromatiques pour valoriser le processus de combustion :

Voicy ou vent, ou pluye,  
 Cet'aube que la mort vient armer et coiffer  
 D'estincelants braziers, ou de tisons d'enfer,  
 Pour ne dementir point son funeste visage  
 Fit ses vents de soupirs, et de sang son orage. (V, v. 774-778)

Le présentatif « voicy » active l'allitération en [v] qui marque l'ensemble du passage. L'eau présente à travers « pluye » disparaît au terme d'un processus de dégradation chromatique orchestré par une forte sonorisation

du texte. « Aube », « mort », « estincelants braziers » et « tisons » rappellent la palette des couleurs archétypales propres aux *Tragiques* : on passe du blanc (l'« aube » est avant tout une *alba lux*, une lumière blanche) au rouge pour arriver au noir (par rapprochement homophonique, « mort » implique « maure »). Les couleurs s'estompent selon un dégradé doublé d'un processus spatial qui reprend la géographie de la violence telle que nous l'avons définie : « braziers » évoque la confusion, l'idée d'un amas de braises tandis que « tisons » renvoie à la rectitude du bâton de bois. La dimension rectrice souligne le contenu belliqueux du verbe « armer » pourtant donné par le jeu à la rime entre « coiffer » et « enfer ». Puis, à mesure que le parcours allitératif établit un rapport de contamination sémantique avec les mots-clés de l'exemple, l'air gagne en importance. « Vent » passe au pluriel et donne ainsi l'impression d'une accumulation et d'une spécialisation : « vent » se fait « souspirs » et participe pleinement à l'élaboration de la figure de personnification qui, par effet de retour, lui transfère son autonomie tandis que « sang » doit se contenter d'une réinscription minimale au plan graphique à travers la lettre a, présente dans « visage » et « orage ». La dimension picturale inhérente à ces deux termes contraint « sang » à demeurer dans le registre du chromatisme ; « sang » reste signe, un marqueur visuel, une substance perceptible mais non autonome. À l'inverse, « vent » parvient à s'émanciper par le biais de sa spécialisation dans le registre des « souspirs » qui, en outre, lui assure une entrée dans la sphère du discursif : la thématique de l'air, déclinée à travers un champ lexical riche, devient peinture parlante et agissante. Ainsi, deux processus, l'un chromatique, l'autre sonore, se développent par le biais d'une relation d'opposition puis un ensemble d'interactions. Ces pôles apparaissent alors comme les indices d'une métamorphose de l'air qui est tout à fait capitale au regard de la structure de l'œuvre. Esquissée, proposée, la métamorphose de l'air semble sans cesse retardée. Or, si déstabilisante soit-elle, cette lenteur est inhérente au « comble des pechez », notion chère à Calvin et que d'Aubigné reprend pour le compte des *Tragiques*. La métamorphose est un moment lexical, thématique et rhétorique, mais aussi une revendication idéologique : « Du point de vue littéraire, la notion permet aussi au poète de construire son poème selon un plan dramatique en faisant des trois livres centraux un "nœud" composé d'une vaste accumulation d'iniquités qui atteignent leur point culminant – le comble – dans les tableaux du massacre de la Saint-Barthélemy, amenant ainsi la catastrophe qui menace



dans *Vengeances* et éclate dans *Jugement* »<sup>6</sup>. La transformation de l'air en eau sur ce point est capitale.

**« Le comble des pechez » :  
l'air et la peste, enjeux d'une transformation**

Les livres IV et V sont fortement articulés autour de la transformation de l'air en eau. En un sens, transformer équivaut à combler l'espace entre l'eau et le ciel, à apporter ce qui manquait pour atteindre le comble des péchés :

Le ciel pur se fendit, se fendant il esclance  
Cette peste du ciel aux pestes de la France  
Son precipice esmeut les malices de l'air,  
Leur donne pour tambour et chamade un tonnerre ;  
L'air qui estoit en paix confus se trouve en guerre. ( V. v. 183-188)

L'air noirci de demons ainsi que de nuages,  
Creva des quatre parts d'impetueux orages ;  
Troublés de cet esprit retroublèrent tout lieu  
Les desluges espais des larmes de la France  
Rendirent l'air tout eau de leur noire abondance. (VI, v.1045-1050)

Les deux passages se répondent, articulés par la thématique de l'air et de la peste, présentés sur le mode dynamique du phénomène météorologique de l'orage. Les marqueurs de lieux abondent (« ciel », « France », « tout lieu »), étayés par une série de verbes d'action (« fendit », « se fendant », « rendirent ») rendus d'autant plus efficaces qu'ils sont au passé simple ou au participe présent. Violence et immédiateté obtiennent un rendu pertinent. Mais, les deux scènes échappent à cet effort de construction de l'espace, à la dimension visuelle même si la couleur noire domine. Ici, un changement subtil s'opère quant à la finalité de la présence chromatique. En effet, « noirci » et « noire » se trouvent repris par la triade « trouble », « troublés » et « retroublèrent » qui permettent de tisser un lien entre l'« air » et la « peste »<sup>7</sup> à partir duquel se joue la métamorphose de

---

6 FORSYTH (E.), « D'Aubigné, Calvin et le "comble des péchés" », dans *Mélanges sur la littérature de la Renaissance*, à la mémoire de V.-L. Saulnier. Genève : Droz, 1984, p. 272.

7 On peut remarquer que la manière dont Agrippa d'Aubigné présente la peste, dans son poème, outre les châtements référencés dans la Bible, lus en écho à la thèse anthropocentrique, qui présente l'homme comme la cause première de la maladie (« Cependant,

l'élément en eau. En conséquence, le premier niveau de la métamorphose se définit comme un processus de coloration tout à fait conventionnel, sur le modèle de ce que l'on a observé pour les relations entre l'air, le sang et la couleur rouge. Cependant, dans les livres V et VI, la figure de personification accentue le potentiel dynamique et transformationnel de l'élément tout en le plaçant dans un rapport d'équivalence avec la « peste » à partir duquel la dimension morale de l'espace est soulignée et doublée d'une lecture politique. La couleur fonctionne selon le schéma archétypal initial mais, le choix de « trouble » et de ses dérivés dessine l'image du royaume de France donné comme un corps souffrant d'un déséquilibre sur le modèle de l'apologue des membres et de l'estomac. À noter que les guerres de religion sont également appelées « temps des troubles »<sup>8</sup>. Ici, la métaphore politique appuyée par la thématique de l'idée de maladie sert les enjeux du poème tout en articulant de façon originale l'air et la peste dans une dynamique transformationnelle. En sorte que le caractère contagieux, épidémique du fléau assure la propagation des mouvements dévolus à l'air et contribue

---

la cause originelle de la peste ne se réduit pas à un simple enchaînement d'événements chimico-métaboliques ayant la nature et l'homme comme théâtre : elle réside dans l'interaction psychophysique de l'homme et des étoiles. Elle a pour source le péché prenant forme de passions perverses et d'une imagination coupable "infectant" le ciel et éveillant le courroux de Dieu ». PAGEL (W.), Paracelse, *Introduction à la médecine philosophique de la Renaissance*. Paris : Arthaud, 1963, p. 193, suit très précisément le propos de Georges Bauer, dit Agricola (1490-1555), dans son *De Peste*, publié en 1554 et qui s'inscrit encore dans la tradition galénique : « la peste a encore une autre cause, mais beaucoup moins fréquente : "les cieux". Ceux-ci peuvent corrompre l'air lorsque des pluies et des brouillards prolongés le saturent d'eau à l'excès (...). Des prodiges célestes, comme les comètes, sont capables, de même, de susciter directement des "exhalaisons" morbides, spécialement en automne ». AGRICOLA (A.), *De Peste libri tres*. Bâle : Froben, 1554, p. 11-22.

- 8 MOINS (C.), « La nouveauté dans la littérature des troubles, autour d'une lettre d'Etienne Pasquier (X, 6) », dans *Tourments, doutes et ruptures dans l'Europe des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*. Actes du Colloque organisé par l'Université de Nancy II, 25-27 novembre 1993. Paris : Honoré Champion, p. 119 : « (...) les guerres de religion françaises n'en apparaissent, pas moins, reflétées par les écrits du temps, comme une crise majeure autant que spécifique. Le mot dont les désignent habituellement les contemporains, les troubles, traduit le désordre, mais aussi un vertige, le brouillage des repères anciens, l'incapacité à dominer l'événement, à en discerner le sens (la direction comme la signification) ». Ces mêmes remarques peuvent être appliquées à la peste : impossible à arrêter, à définir ses temps et espaces de propagation et questionnement sur l'origine de ce fléau.

à sa matérialisation ainsi qu'à son changement d'état. Le chromatisme, dans ce cas précis, se manifeste à la fois en tant que principe météorologique qui peint le « tonnerre » et en tant que principe chimique à valeur morale, « noire abondance ». Les propriétés mortelles de la maladie sont alors transférées à l'air et à l'eau. Néanmoins, cette métamorphose de l'air en eau, validée par le verbe « rendirent » et l'abolition de toute précision spatiale au profit d'une perception globale (on passe des « quatre parts » à « tout lieu ») accompagnée d'une défaite des éléments sonores (le « tonnerre », la « chamade » annoncent la « guerre », permettent à l'air de se propager grâce aux jeux sonores à la rime mais, leur pouvoir s'effondre, absorbé par le chromatisme de « troublés » et les « desluges » qui noient le son) suit de manière précise les conclusions formulées par Rhazès à propos des origines de la peste. Ce dernier attribue la putréfaction, source de la peste en général, à l'effervescence du sang : « Le sang, dit-il, est comme le vin qui passe par différentes étapes (...). On contracte la peste à l'époque où le sang s'adultère et travaille pour expulser l'écume et la boue qu'il a en excès. La condition de la peste est voisine de celle du sang juvénile ; Rhazès la rapproche d'une chaleur productive d'écume du même type que celle qui agit à certaines époques sur le moût (...) »<sup>9</sup>. La peste intervient donc comme un thème, mais surtout comme le principe à partir duquel une synthèse du sang, de l'air et de l'eau peut être réalisée : elle s'impose comme une étape de la métamorphose de l'air qui, s'il tend à se confondre avec la maladie, conserve toutefois son autonomie, garantie par son inscription au cœur d'une figure de personnification. Le processus de métamorphose ne se limite pas à un changement de forme ou à un transfert de caractéristiques, il est une dynamique qui autorise la concrétisation éloquente d'une morale en faillite, l'expression d'une Justice bafouée et perçue comme d'autant plus nécessaire que l'*adventus dei* se prolonge. La métamorphose dépasse les apparences pour se doter du cœur des choses : visuelle, elle devient sonore et utilise la tension dialectique entre ces deux pôles pour souligner la structure d'ensemble des *Tragiques*<sup>10</sup> et en faire

---

9 RHAZAE, *De pestilentia liber*, Georgio Valla Placentino interprète dans *Pselli De Victus Ratione ad Constantinum Imperatorem et Joannis Manardi Ferrariensis in Artem Galeni medicinalem expositio*. Bâle : Cratander, 1529, p. 42.

10 D'AUBIGNÉ (A.), *Les Tragiques, Aux Lecteurs*, p. 6 : « La matière de l'œuvre a pour sept livres sept titres separez, qui toutesfois ont quelque convenance, comme des effects aux causes ».

comprendre le sens qui demeure indissociable d'une perception du Mal envisagé selon les enjeux du « comble des péchés », comme nous l'avons vu plus haut. Ainsi, les métamorphoses successives de l'air renvoient, à travers le caractère non fini et définitif des formes et des contenus, à l'idée qu'un renversement est possible et même prévu : « le châtement dénonce le crime et le venge. Il est la preuve certaine que le Tout-puissant voit tout et ne laisse agir les méchants que pour mieux les confondre »<sup>11</sup>. L'air et ses transformations massacre le petit peuple protestant mais il peut changer de camp et servir à l'exercice de la Justice comme en atteste l'articulation forte des livres V et VI autour de la métamorphose de l'air en eau initiée par les parallèles définis entre l'air et la peste. Dès lors, c'est la loi du Talion qui motive le processus de la métamorphose : les altérations successives que connaît l'élément ne s'apparentent plus au jeu des illusions pratiqué par Satan (on pense à la scène de métamorphose du livre des *Fers* qui voit d'ailleurs Satan démasqué)<sup>12</sup> mais deviennent l'expression de la volonté de

---

11 SOULIÉ (M.), *L'Inspiration biblique dans la poésie religieuse d'Agrippa d'Aubigné*. Paris : Klincksieck, p. 390.

12 D'AUBIGNÉ (A.), *op. cit.*, *Fers*, v. 37-84 : dans ce passage on peut voir les limites de la métamorphose qui, dans ce cas, se heurtent à celles induites par le déguisement et la pratique magique, à entendre au sens de sorcellerie. La métamorphose de Satan est produite par un « enchantement ». Elle ne s'inscrit donc pas dans l'ordre naturel des choses qu'elle s'efforce de contrefaire. À l'inverse, les métamorphoses de l'air se placent plus largement dans le cycle de la nature : elles suivent les phénomènes météorologiques (comme l'orage dans les scènes de colère divine) et prennent place au cœur des transformations naturelles des éléments, reprenant à leur compte des étapes comme l'évaporation, la condensation. Même si ces transformations sont, dans un premier temps, négatives au sens où elles permettent les exactions contre les protestants, elles possèdent une dimension morale et entrent dans la structure idéologique qui a été définie pour le poème. C'est aussi le cas pour la métamorphose de Satan (elle sert à montrer le pouvoir de Dieu et son attente par rapport au comble des péchés) mais elle est plutôt de l'ordre de la fausse métamorphose. Le jeu des couleurs, la mention de vêtements prouvent qu'il s'agit d'une métamorphose de surface, un travestissement qui ne vaut pas pour une métamorphose : le serpent qui se révèle n'est pas un élément nouveau, issu d'un processus transformationnel, il est Satan, sa véritable nature. Dans cette perspective, l'exhibition de cette fausse métamorphose peut se lire comme l'imminence de la fin du monde à l'envers et de ses ruses : « (...) Les mutations que Dieu opère sont simples, réglées et définitives, à l'inverse des errances de la Fortune (...). Le changement n'est légitime que s'il intervient pour corriger les abus du changement ; il est subordonné à la promesse de permanence et, paradoxalement, culmine au moment où il s'abolit ». JEANNERET (M.), *op. cit.*, p. 103-104.

Dieu et une légitimation de la violence des vengeances du livre VI : « or pourtant qu'il est quelque fois necessaire aux Roys et aux peuples de entreprendre guerre pour exercer icelle vengeance, nous posvons de cette raison pareillement estimer que les guerres tendantes à ceste fin, sont legitimes »<sup>13</sup>.

### Métamorphose et Justice

Les métamorphoses de l'air prennent place dans le cadre d'une relation triangulaire avec le sang, l'eau et la peste où les couleurs permettent de lire une géographie de la violence. À la fois élément et espace à l'intérieur duquel se joue le partage des camps, l'air se révèle fondamental dans la recherche de la Justice. Et, le cycle des métamorphoses, l'évolution du contenu thématique et idéologique de celles-ci, désignent l'air comme un *vindex* qui vient corroborer l'espace de la scène judiciaire<sup>14</sup> (un offensé, un offensé et le *vindex* qui se substitue au second pour punir le premier), puis opèrent une scission au cœur de l'élément pour le présenter comme un auteur – révélateur des violences commises à l'encontre des réformés et en châtiment pour les meurtriers. Cependant, pour atteindre ce dernier point, la métamorphose doit asseoir de façon définitive une dimension sonore à l'intérieur de laquelle la Parole de Dieu peut se manifester pleinement. L'air, on l'a vu, passe par des étapes dominées par les couleurs mais

---

13 CALVIN (J.), *Institution de la religion chrestienne*, texte établi et présenté par Jacques Pannier. Paris : Les Belles Lettres, 1961, t. IV, p. 212-213. Nous précisons la citation faite dans le corps du texte en ajoutant à ces références, la suite du texte, qui nous paraît également très éclairante sur ce point : « car si la puissance leur est baillée pour conserver la tranquillité de leur pais et territoire, pour réprimer les séditions des hommes noyseux et ennemis de paix, pour secourir ceux qui souffrent violence (...) la pourroient- ilz employer à meilleure occasion que à rompre et abattre les efforts de ceux par lesquelz tant le repos d'un chascun particulierement que la commune tranquillité de tous est troublée, et lesquelz séditieusement font esmeutes, violences, oppressions et autres maléfices ? ».

14 MATHIEU-CASTELLANI (G.), « La Scène judiciaire dans *Les Tragiques* », dans *Les Tragiques d'Agrippa d'Aubigné*, Actes de la Journée d'études Agrippa d'Aubigné, 09 novembre 1990, réunis et présentés par Françoise Charpentier, cahiers *Textuel* n° 9, Mont-de-Marsan, 1991, p. 93 : « (...) une *confirmatio* (*Vengeances*) tirant les conséquences de la *narratio*, argumentant à partir des faits rappelés, et visant à emporter l'adhésion par l'évocation globale de la "cause" plaidée (...) ».

où se fait jour une volonté de sonoriser, de conférer un potentiel sonore pour dépasser le procédé rhétorique qui, trop exploité, finit par ne générer qu'une saturation du sens et des sens du lecteur. La métamorphose de l'air en eau est nécessaire mais imparfaite si l'on se pense au fait que « la parole réhausse la peinture du trône judicial de Dieu »<sup>15</sup>. Elle en va jusqu'à être dangereuse car l'eau, contaminée dans sa couleur et son odeur par la peste, se charge d'un potentiel mortifère. Il lui faut donc être séparée de l'air :

L'air corrupteur n'a plus sa corrompante haleine,  
Et ne fait aux enfers office d'elements ;

Celui qui le mouvoit, qui est le firmament,  
Ayant quitté son bransle et motives cadances  
Sera sans mouvement, et de là sans nuances. (VII, v. 1004-1008)

Le passage révèle que seule la cessation de tout mouvement autorise la purification de l'air. Débarrassé des connotations et des propriétés métamorphes du mouvement, l'élément échappe aux dangers de l'indéfinition et de la forme trompeuse. Le vers s'ouvre donc sur une tournure négative « n'a plus », confirmée et reprise par le vers suivant. Les deux tournures, articulées par la conjonction de coordination « et », font apparaître un lien de type consécutif sous-tendu par le glissement de l'auxiliaire « avoir » au verbe d'action « faire ». Par ailleurs, le passage de « corrupteur » à « corrompante » devient l'occasion d'activer la tension entre le masculin et le féminin qui caractérise l'ensemble du passage. Renvoyant à Satan, dont la voix « enruee » participe de l'ambiguïté du genre, cette incertitude désigne l'air comme une authentique figure du Mal, comme l'espace où se joue la lutte entre les deux camps. Mais, un processus de purification de l'air est pourtant à l'œuvre, à travers les réseaux allitératifs : les sons proposent, en effet, un parcours dans lequel les lieux (« enfers » et « firmament ») entrent dans un rapport de contiguïté, annonciateur du renversement des plans. Ainsi, « enfers », bien que soutenu par le « f » redoublé d'« office », se retrouve soumis à la rime en « ment » qui assure la toute puissance de « firmament ». Le caractère dynamique des sifflantes est brusquement arrêté par la réinscription de l'allitération en [k] dans le pronom relatif « qui » et le

---

15 SOULIÉ (M.), « De l'éloquence à la parole », dans *Les Tragiques d'Agrippa d'Aubigné*, Actes de la Journée d'études Agrippa d'Aubigné, 09 novembre 1990, réunis et présentés par Françoise Charpentier, cahiers *Textuel* n° 9, Mont-de-Marsan, 1991, p. 32-33.

participe passé « quitté » et le passage du son [f] au son [z]. Le son [z], présent dans les tournures privatives, renforce la valeur sémantique négative, soulignée également par la reprise anaphorique (« sans mouvement, et de là sans nuances »). Une seconde ligne sonore se démarque. Les sons [m] et [an] s'ajoutent et coordonnent un véritable travail de décomposition du mouvement, chargé de conduire à l'immobilité. La série lexicale « mouvoit », « bransle », « cadances », « mouvement », « nuances » se révèle particulièrement complexe. Bien qu'un premier sentiment d'uniformité ou d'équivalence semble devoir l'emporter, généré par la répétition des mêmes sons, les termes, partagés entre singulier et pluriel, sont très spécifiques et témoignent d'un souci particulier à l'égard du traitement du mouvement. La répartition des termes, en début et fin de vers, met en présence deux domaines. Si l'idée de mouvement domine, une thématique musicale se démarque. En sorte que « mouvoit », « bransle » et « mouvement » pourraient correspondre à une forme d'évocation de la *musica humana*, tandis que « nuances » et « cadances » renverraient à la musique des sphères. Ce mode de partition redouble, dès lors, l'opposition entre « enfers » et « firmament » qui, toutefois, demeure problématique. Le rapprochement sonore tend à les confondre et désigne « firmament » comme le responsable du mouvement à l'origine de la « corrompante haleine ». « Firmament » et « enfers » paraissent avoir tissé un lien de réciprocité. Ce constat rend alors d'autant plus nécessaire la séparation du bas et du haut, et la purification de l'air. Or, cette dernière ne peut s'effectuer que dans un contexte sonore et non au terme d'une transformation au registre chromatique. Les allitérations, certes, peuvent être elles aussi facteurs de glissements de sens, et pour cette raison, doivent être fédérées à l'intérieur de structures stables pour mettre un point final à la confusion et à la dispersion qu'elles peuvent générer. Un travail de mise en forme, partant de mise en sens rigoureux est nécessaire. Ce dernier requiert le potentiel de la thématique du mouvement évoqué plus haut. Ainsi, dans un premier temps, l'ensemble apparaît comme rattaché à quelque chose de l'ordre de l'humain (« mouvoit », « bransle », « mouvement ») puis, « motives cadances » et « nuances » s'approprient le réseau allitératif qui se fait l'expression privilégiée de l'harmonie et de la musique céleste. Et, seul l'arrêt se montre capable de provoquer cette mise en résonance particulière. La purification de l'air passe donc par une oscillation, par une progression rapidement soumise à un impératif d'ordre rythmique (« cadances » équivaut à un marqueur de progression et renvoie à l'idée de chute – on pense

au verbe *cadere* – et de conclusion) qui évite l'éparpillement de la mélodie créée par les différents réseaux allitératifs.

Mais la métamorphose de l'air ne s'arrête pas à cette mise en sens d'un entourage sonore. L'air se transforme en « rayons » :

L'air n'est plus que rayons tant il est semé d'AnGES. (VII, v. 721)

Droit, immobile, confirmé dans sa purification par le sémantisme de « firmament » qui représente stabilité et solidité, l'air acquiert, grâce au pluriel de « rayons », facteur de démultiplication de la direction connotée, le droit à devenir vibration. L'élément incarne, par conséquent, un nouveau trajet vers la Vérité. Trajet qui se trouve sacralisé par la présence des « AnGES », ces « esprits célestes, du ministère desquels Dieu se sert pour faire exécuter sa volonté : et de là aussi leur est déposé le nom d'AnGES, d'autant que Dieu les fait ses messagers envers les hommes, pour se manifester à eux »<sup>16</sup>. Ces derniers constituent, dans ce contexte précis, un point d'articulation entre les lieux de quantité (c'est-à-dire la série des châtiements du livre VI, à valeur militante, qui rassemble et dans un même temps oppose les « loups » et les « agneaux ») et celui de la qualité, désigné sur les modes de l'explicite et de l'implicite par les « AnGES » eux-mêmes. En effet, ils sont aussi appelés « Vertus » si l'on se réfère à Calvin<sup>17</sup>. La transition entre *Vengeances* et *Jugement* peut être envisagée selon les équations suivantes : série de violences = Vengeances/ anges = vertus = Jugement. Auquel cas on assiste au passage d'un univers judiciaire fondé sur l'identification et l'usage de la violence, à un univers judiciaire régi par un exercice de la justice équivalent à une mise en œuvre voire une mise à l'épreuve des vertus, orientées vers une recherche de la Vérité. Et, les métamorphoses de l'air, ses changements de qualités et de propriétés montrent et font entendre la définition d'essences différentes pour le concept de « justice », construite au fil des adjonctions des autres éléments fondamentaux comme l'eau, la terre, le feu, qui ne cessent, au travers des atteintes qui leur sont portés, de postuler un état de cosmogonie. En ce sens, l'air est un avatar de la figure divine qui, une fois transformé en vibra-

16 CALVIN (J.), *AnGES, diables et péchés*. Paris : Éditions de la différence, 1991, p. 51.

17 *Ibidem* : « En telle magnificence nous est décrit le trône de Dieu par tous les Prophètes, et nommément en Daniel, quand il dit que Dieu étant monté en son Siège royal (Dan. 7, 10). Davantage, parce que Dieu déclare par eux (les anges) la force de sa main, ils sont de là nommés Vertus (Col. 1, 10) ».



tion, peut donner à entendre la voix de Dieu à travers l'absolu d'harmonie de la musique des sphères.

\*\*\*

Dans *Les Tragiques*, l'air occupe une place essentielle au même titre que le sang. L'infériorité numérique de ses occurrences et, dans un premier temps, son caractère transparent, semblent indiquer le contraire, voire désignent l'élément comme un simple ornement à la fonction esthétique, chargé de souligner les enjeux d'une écriture baroque. Loin de n'être qu'un élément de mise en scène qui participe à la théâtralisation et à la dramatisation de l'espace du poème, l'air met à jour, grâce à son potentiel dynamique, une volonté de doubler le parcours hémorragique afin de le préserver des risques de saturation, et maintenir une horreur capable de stimuler une rhétorique de dénonciation efficace. Or, cet élément apparaît de manière paradoxale. Donné sur le mode du manque, l'air ne se manifeste qu'à travers un réseau de connotations rattachées aux actes de violence, si l'on se réfère aux verbes « estouffer », « étrangler » et un ensemble de verbes proches du domaine de la parole (« crier », « hurler ») mais spécialisés dans le registre de l'inarticulé où l'air n'intervient pas véritablement comme un facteur de résonance. Il se présente bien plus comme un facteur de brouillage sonore.

Puis, l'air entre dans un rapport d'assistance très fin avec les couleurs archétypales. L'élément, toujours précédé ou suivi par les couleurs rouge et noire, se charge de leur chromatisme et de leur symbolique. L'asphyxie devient hémorragie ou encore une manifestation gazeuse voire liquide de la peste. L'air renouvelle l'approche organique du politique et enrichit considérablement la perception ainsi que l'articulation des thèmes fondamentaux du poème. L'eau, l'air, le sang et la terre échangent ou imitent leurs caractéristiques respectives et révèlent une rêverie de la matière au service du thème du monde à l'envers où se joue la lutte pour passer de l'inarticulé à l'articulé. L'air, comme le sang, s'impose comme un marqueur chromatique aux pouvoirs mortifères. La couleur contredit la dynamique de l'air, le fige ou, en un sens, permet de repérer les instants et les conséquences de la métamorphose. L'enjeu chromatique réside donc dans cette capacité à rendre compte d'une décomposition des mouvements au terme de laquelle les errances de l'air doivent devenir rectitude, un trajet-projet constructif. Tant que l'air, sur presque cinq livres (de *Misères* jusqu'au livre des *Fers*),

reste fortement rattaché à la sphère du chromatisme, la parole se réduit à une succession de bruits ou bien à l'exhibition d'une rhétorique trompeuse qui font du langage un ornement, une série de figures à l'intérieur desquelles le sens disparaît au profit d'un travestissement des finalités et un jeu de formes. L'air contribue, dans ce cas, à la caractérisation des méchants et participe à la mise en place d'un état de saturation de la réception des actes violents.

Mais, si l'air confirme le parcours d'une violence en mouvement et lui offre de nouveaux modes d'inscription et d'expression, cet élément demeure ambivalent. Il n'est en aucun cas uniquement du côté des réprouvés. L'air, contrairement au sang qui reste la marque de l'infamie et les prémices du martyr, connaît un processus de purification qui lui permet de se détacher de son rôle de marqueur chromatique pour constituer le point d'articulation essentiel du retournement de situation et de la Parousie. D'Aubigné fait subir à l'air une série de mutations – toutes fortement connotées du point de vue du sens – au terme desquelles tout chromatisme est exclu. La matière se défait du liquide qui la rapprochait du sang pour retourner à son état premier. Dès lors, l'élément trouve à travers des réseaux allitratifs originaux, soutenus par des séries d'échos, une autre dynamique qui inverse la topographie violente en espace de justice. L'air devient un facteur de résonance à travers lequel le petit peuple protestant oriente ses cris vers le discours des martyrs pour en appeler à la Justice de Dieu. Le traitement du thème est novateur et complexe. Élément traditionnel de l'esthétique baroque, l'air, dans *Les Tragiques*, délaisse ce rôle d'ornement pour devenir partie prenante d'une rhétorique de dénonciation puis s'affirme comme le support nécessaire de la vocation prophétique. Le poète protestant offre à la Justice qu'il ne cesse de réclamer non seulement un espace où se déployer mais une définition riche où *Vengeances* et *Jugement* trouvent leur pleine justification. Enfin, l'air dévoile une pensée de la matière et de la nature indissociable d'une théologie victorieuse. Constamment placé en opposition avec les autres éléments ou envisagé à travers un réseau de relations étroites qui postulent les ressources de l'indéterminé et de l'informe (voir tableau), l'air résout ses contradictions en une magnifique conclusion cosmogonique. D'Aubigné trouve là un moyen efficace et pertinent pour souligner et commenter la « composition instable » de son poème, mise à jour par J.-R. Fanlo dans ses travaux. Mais surtout, l'air considéré comme relais ou doublure du sang, affine le jeu de renversement des alliances et des symboles en définissant à travers ses métamorphoses, les principes

d'une thématique du contrat. L'air apparaît donc comme un excellent support pour une théologie qui n'est pas sans prétendre, par le biais de parallèles et de choix d'exemples précis, à une forme de critique politique mais qu'il faut bien se défier de qualifier de purement monarchomane<sup>18</sup>.

L'air et ses rapports avec les autres éléments dans *Les Tragiques*

Livres	Passages retenus	Localisation	Éléments en présence/Éléments combinés	Nombre d'éléments
<i>Misères</i>	« air », « cieux »	I, v. 1372	Air	1 élément
<i>Princes</i>	« air », « nuë », « cieux » « air », « nuë »,	II, v. 4 II, v. 370	Air	1 élément
<i>Chambre dorée</i>	« nuë », « vents », « air haut, moyen, bas »	III, v. 981	Air	1 élément
<i>Feux</i>	« au vent », « en l'air », « en l'eau »  « aux ciels », « aux vents », « aux eaux » « mesler la mer et l'air »	IV, v. 67 IV, v. 417 IV, v. 1400	Air + Eau	2 éléments
<i>Fers</i>	« l'air soit content de l'air, l'eau soit contente de l'eau »	V, v. 1474	Air + Eau	2 éléments
<i>Vengeances</i>	« rendirent l'air tout eau » « l'air, la terre et l'onde »	VI, v. 1050 VI, v. 1061	Air+Eau+Terre	3 éléments
<i>Jugement</i>	« l'air n'est qu'un soleil » « le feu s'enfuit dans l'air » « l'air en l'eau, l'eau en la terre »	VII, v. 773 VII, v. 930 VII, v. 966	Air+ Eau+Terre+ Feu	4 éléments

18 SOULIÉ (M.), *op. cit.*, pp. 131-132 : « Les Monarchomanes fondaient leur réflexion sur les livres historiques, sur les témoignages relatant l'institution d'un état théocratique ou royal en Israël. Dans ces mêmes livres historiques, A. d'Aubigné choisit les personnages qu'aucune charge officielle ne désigne à l'attention avant qu'ils aient reçu directement de Dieu une vocation, il reprend les événements où l'action de Dieu rétablit brusquement une situation désespérée (...) ».

## Fonctions de l'air et interactions avec les couleurs

Livres	Définitions / fonction de l'air	Principe positif ou négatif	Couleur rattachée aux livres. Couleur dominante.	Couleur de l'air	Nombre d'occurrences
<i>Préface</i>	Air = Ciel				1
<i>Misères</i>	Air = Ciel		NOIR	NOIR (1 occurrence) « noirci »	9
<i>Princes</i>	Air = Ciel		NOIR		6
<i>Chambre dorée</i>	Air = Ciel		DORE/ VERMEILLON		6
<i>Feux</i>	Air = Ciel		NOIR		11
<i>Fers</i>	Air = principe de confusion = principe de résonance = substance toxique, poison	NEGATIF L'air tue	NOIR	NOIR (2 occurrences) « noirci » « noire »	19
<i>Vengeances</i>	Air = poison	POSITIF Les caractéristiques négatives de l'air sont utilisées par Dieu contre les méchants.	NOIR		18
<i>Jugement</i>	Air = espace de résonance Air = Lumière = Dieu	POSITIF Idem + l'air est purifié	BLANC	L'air est doté de propriétés lumineuses, de capacités à générer de la lumière	14



Marie-Claire CHATELAIN

Service du Dictionnaire de l'Académie française

## LA MÉTAMORPHOSE GALANTE : UN GENRE LITTÉRAIRE ?

La métamorphose n'est généralement pas mentionnée comme genre dans les principaux arts poétiques et réflexions théoriques sur la poésie au XVII<sup>e</sup> siècle, pas même dans le *Traité de la poésie française* du père Mourgues qui consacre pourtant, à la fin du siècle, une place importante aux petits genres lyriques<sup>1</sup>. Elle n'apparaît à ce titre que chez Phérotée de La Croix, dont l'*Art de la poésie française et latine*<sup>2</sup> énumère toute une série de petits ouvrages de vers, fable et métamorphose, ainsi qu'héroïde, élégie, épître, plainte, sonnet, galanterie, etc. Cette mention, d'ailleurs, ne suffit pas à prouver que la métamorphose ait effectivement accédé au rang de genre littéraire. Le sonnet, par exemple, est défini comme une pièce de vers dans laquelle on expose ce que l'on a songé ou ce que l'on feint d'avoir songé : il est donc moins défini comme genre que comme thématique. Et il en va en partie de même pour la métamorphose, qui traite bien évidemment de motifs de métamorphoses.

Il n'est pas impossible par ailleurs que ce silence tienne à un certain dédain pour un petit genre récent qui n'a pas vraiment encore, en tant que tel, ses lettres de noblesse. On constate en effet ce mépris chez un savant comme Ismaël Boulliau, correspondant des frères Dupuy, qui, en 1645, exprime le regret suivant : « il y a aujourd'hui peu de personnes qui veulent prendre la peine d'étudier. La science et capacité d'un bel esprit consistera à bien arrondir une période et à faire un rondeau, une métamorphose d'yeux, etc. ou quelque autre badinerie qui se fera en trois semaines ou un

---

1 MOURGUES (M.), *Traité de la poésie française*. Paris : G. de Luyne, 1685.

2 PHÉROTÉE DE LA CROIX (A.), *L'Art de la poésie française*. Lyon : T. Amaury, 1675, augmenté sous le titre *L'Art de la poésie française et latine avec une idée de la musique sous une nouvelle méthode*. Lyon : T. Amaury, 1694, Genève : Slatkine Reprints, 1973.

mois, et puis sera promenée par les ruelles des coquettes de Paris, qui donneront credit à un homme selon leur caprice »<sup>3</sup>. Le mépris du savant est parfois partagé par le poète. Gabriel Guéret, dans sa *Guerre des auteurs anciens et modernes*, s'en prend également au siècle et à la mode des métamorphoses :

Mais il n'y a pas moyen d'empêcher la demangeaison de vous autres Messieurs les Copistes. Qu'un livre ait quelque air de nouveauté vous le contrefaites aussitost, & croyez meriter beaucoup du public quand vous avez fait une méchante copie de quelque excellent original. (...) Que de miserables Metamorphoses ont succédé à celle des yeux de Philis en astres ?<sup>4</sup>

De pareilles déclarations prouvent en même temps l'extraordinaire vogue qu'a connue la métamorphose galante à partir des années 1640, dans le sillage de Voiture qui en avait composées pour les familiers de l'Hôtel de Rambouillet<sup>5</sup>, et à la suite du succès du poème de Germain Habert, *La Métamorphose des yeux de Philis en astres*<sup>6</sup>. Des poètes comme Malleville ou Cotin s'y sont également essayés. Mais la question est bien de savoir si cette floraison de poèmes sur un même thème suffit à instituer un genre, dont la pièce de Germain Habert fournirait non seulement l'original mais le modèle générique.

## I. Poétiques d'un genre

L'institution d'un nouveau genre poétique est bien l'enjeu du recueil de *Métamorphoses* que Charles Regnault rassemble en 1641 en le faisant

---

3 BOULLIAU (I.), lettre à Jacques Dupuy du 14 octobre 1645, Paris, BnF, Ms Dupuy 18, f. 21, citée par ZUBER (R.), dans *Les « belles infidèles » et la formation du goût classique* (1968). Paris : Albin Michel, 1995, p. 119.

4 GUÉRET (G.), *La Guerre des auteurs anciens et modernes*. Paris : T. Girard, 1671, p. 211-212.

5 Voiture a composé une « Métamorphose de Lucine en rose » pour la marquise de Rambouillet, une « Métamorphose de Julie en diamant » pour Julie d'Angennes et une « Métamorphose de Léonide en perle » pour Angélique Paulet, *Œuvres*, éd. Uccini (1855). Genève : Slatkine Reprints, 1967, t. II, p. 268-270.

6 HABERT (G.), abbé de Cerisy, *La Métamorphose des yeux de Philis en astres*. Paris, 1639. Le poème figure en extraits dans l'anthologie de NIDERST (A.), *La Poésie à l'âge baroque 1598-1660*. Paris : Robert Laffont, 2005, p. 469-471.

précéder d'un « Discours sur les Métamorphoses françoises »<sup>7</sup>. En effet, aucun des poèmes réunis ne porte au titre la mention générique de « métamorphose ». Certains, bien antérieurs à la publication du recueil, n'apparaissent pas sous cette dénomination et tous, même les plus récents, sont intitulés « fable » à l'intérieur du volume, « fable » étant pris ici au sens large de « fiction poétique ». En les rassemblant sous le titre commun de « Métamorphoses françoises » et surtout en les inscrivant sous un discours théorique qui cherche à retracer une histoire de « cette façon d'écrire » ou de « ce genre de poésie » pour reprendre les termes mêmes de Regnault, celui-ci invite à voir dans la métamorphose un petit genre semblable à ceux de l'énigme et du rondeau que l'abbé Cotin avait mis à la mode en 1638 avec le *Recueil des énigmes de ce temps* et en 1639 avec le *Recueil de divers rondeaux*. C'est d'ailleurs par la référence à ces deux recueils que Regnault entame son discours. Tout comme Cotin, dans un important « Discours sur les énigmes »<sup>8</sup>, exposait une poétique du genre, Regnault, dans son « Discours sur les Métamorphoses », dégage à travers une brève histoire littéraire le principe qui fonde l'écriture poétique de la métamorphose. Il s'attarde d'abord longuement sur des exemples naturels de transformation, comme le ruisseau devenant fleuve, l'œuf donnant naissance à divers oiseaux, la transmutation du bois pourrissant en diverses espèces animales, la métamorphose du vers en chenille puis en papillon, etc. Ce sont des exemples qui sont pour la plupart repris de ceux qu'Ovide lui-même mettait dans la bouche de Pythagore au livre XV des *Métamorphoses*, et qui fournissent autant de lieux communs de la constante et générale mutation du monde, autant d'illustrations du « rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme ». Partant de cette philosophie naturelle, Regnault explique comment elle a d'abord fourni une matière aux philosophes (aux platoniciens qui ont parlé de métempsychose, à Pythagore) qui l'ont colorée pour la rendre plus probable, puis comment cette philosophie déjà infléchie par l'ornement de la fiction est passée aux poètes comme Ovide et Apulée qui l'ont recouverte du voile de la fable, poètes dont les modernes auteurs de métamorphoses sont enfin les successeurs. Le principe que Regnault met donc au jour, c'est, d'un point de vue général,

---

7 *Les Metamorphoses françoises, recueillies par Mr. Regnault*. Paris : A. de Sommerville, 1641, discours non paginé.

8 COTIN (Ch.), « Discours sur les énigmes » dans *Les Énigmes de ce temps*, éd. F. Vuilleumier-Laurens. Paris : S.T.F.M., 2003, p. 15-29.

celui d'une vérité de la fable, et, d'un point de vue poétique, celui d'un fondement allégorique du genre de la métamorphose. C'est effectivement à partir de ce principe poétique que Phérotée de La Croix fait de la métamorphose un sous-genre de la fable :

La fable est un discours imaginaire & inventé, pour instruire le peuple par une morale aisée & familière, que l'on tire de cette histoire fabuleuse : elle doit être une, continuë, vrai-semblable, entière, & d'une grandeur raisonnable. Il y en a de plusieurs sortes ; les unes sont fondées sur des entretiens chimeriques que l'on suppose être arrivés entre des bêtes, ou entre les hommes & les bêtes. Les autres sont prises de divers changemens que l'on suppose avoir été faits d'une personne en quelque autre forme par le pouvoir de quelque Dieu ou de quelque Déesse, comme la métamorphose de Daphné en laurier ; &c. Esope & Phèdre ont très-bien réussi dans la première sorte de fables ; & Ovide s'est surpassé dans la seconde <sup>9</sup>.

Selon Regnault, la métamorphose est donc une sorte de fable allégorique, ce qui reste une définition encore très large, et assez floue, du genre. Pour avoir davantage de précisions sur la composition même du petit genre, il faut attendre l'abbé Cotin et le « Discours en général sur les Métamorphoses » dont il fait précéder, en 1659, son *Uranie ou la Métamorphose d'une nymphe en oranger* <sup>10</sup>. Cotin, auteur galant qui fuit toute accusation de pédanterie savante, propose une théorie du genre sur le mode de la prétérition. Après s'être amusé des préfaciers dont la manie est de proposer, sur la foi des anciens, un art qu'ils ne suivent pas, il poursuit :

Cette remarque qui est ce me semble assez du temps, & de la façon d'écrire de nos auteurs m'empêche de vous parler du sujet & de la fin des métamorphoses : Quelle liaison il y a du sens physique & du moral : par quel art ce genre de poésie se rend merveilleux & divin ; & quel mystérieux rapport se doit rencontrer entre la fable qu'on raconte, & les véritables qualités des personnes illustres, en faveur de qui on les a faites. Je ne vous diray rien de cette exacte bien-seance qu'il faut observer par tout, comment la révélation y trouve sa place, si on parle d'une chose qui ait jusques-là été inconnue ; & en quoy consiste cette judicieuse économie qui fait proprement un corps de plusieurs pièces assemblées, & sans laquelle il n'y a point, ny d'éloquence, ny de poésie. Je ne m'arrêterai point au caractère des vers lyriques qui sont faits pour être chantés, & qui ont chez Pindare tant de diversités et d'étendue. Je ne dirai point quelle en doit être la douceur ou la majesté, s'ils doivent être fleuris, plutôt que hérissés de

---

9 PHÉROTÉE DE LA CROIX (A.), *op. cit.*, 1<sup>re</sup> partie, ch. V, article XXII « Fable et métamorphose », p. 232-233.

10 COTIN (Ch.), *Uranie ou la Métamorphose d'une nymphe en oranger. Pour Mlle Marguerite, duchesse de Rohan*, dans les *Œuvres mêlées*. Paris : A. de Sommerville, 1659.



pointes, tantost enjouées & faciles, tantost graves & sententieux, & jusques où leur douce fureur doit aller quand la passion ou le genie nous emporte <sup>11</sup>.

Cotin déduit ici du sujet de la métamorphose galante la disposition du poème : il s'agit en effet, à travers la fable, de faire l'éloge du dédicataire. Cette conception de la métamorphose comme compliment galant implique une disposition assez proche de celle de l'énigme, qui fait suivre une description mystérieuse et voilée d'une révélation qui doit susciter la surprise et l'admiration pour l'ingéniosité d'un poème fondé sur l'analogie et le double-sens <sup>12</sup>. En interprétant le fondement allégorique de la métamorphose dans une esthétique galante du jeu d'esprit, Cotin s'appuie probablement sur la pratique de Germain Habert qui, dans sa *Métamorphose des yeux de Philis en astres*, propose à son lecteur « De savoir de Daphnis les trépas malheureux, / De savoir de Philis les regrets amoureux, / Comme elle eut pour un mort une flamme vivante, / Et fut changée enfin pour être trop constante », et qui, pour bien montrer que le récit de métamorphose réalise la métaphore poétique des yeux comme « astres jumeaux », conclut brièvement le poème par une transformation qu'il a longuement préparée et qui prend valeur de « révélation » : « Mais sitôt que Philis eut achevé sa course, / Ces flambeaux détachés revinrent vers leur source, / Et placés dans les cieus, qu'ils rendirent plus beaux, / Ils sont comme ils étaient, les deux astres jumeaux » <sup>13</sup>. La conception de la métamorphose comme éloge galant du destinataire implique enfin un certain choix en ce qui concerne l'élocution et le style : Cotin donne en effet comme modèle ancien non pas la poésie ovidienne mais l'ode pindarique, en avouant sa prédilection pour l'élévation lyrique de Pindare, tempérée cependant par un style doux, fleuri, facile.

Après ces considérations générales sur l'invention, la disposition et l'élocution du poème de métamorphose, Cotin passe à la présentation de son *Uranie*, laissant voir l'esprit dans lequel il compose sa propre métamorphose galante. Un paragraphe entier développe le lien entre métamorphose

---

11 COTIN (Ch.), « Discours en général sur les Métamorphoses », dans *Œuvres meslées*, p. 312-316, ici p. 312-313.

12 Pour Cotin, « L'énigme est un discours obscur de choses claires et connues, lequel on donne à expliquer pour l'exercice et le divertissement de l'esprit » (« Discours sur les énigmes », éd. citée, p. 25).

13 HABERT (G.), *La Métamorphose des yeux de Philis en astres*, dans l'anthologie de NIDERST (A.), *op. cit.*, p. 469 et 471.

et étiologie, la métamorphose étant censée expliquer l'origine des choses, éclairer l'invention des réalités naturelles (ici, celle de l'oranger). Le dernier paragraphe, quant à lui, marque très nettement l'intérêt de Cotin pour la narration : « Sur tout j'ay fait ce que j'ai pû pour ne pas faire de ces transformations si precipitées qu'elles ne laissent pas toujours le temps de les bien appercevoir, non plus que de celles-là qui ont donné sujet aux critiques de reprocher aux premiers poètes, qu'au lieu de récompenser la vertu, on diroit qu'ils ont eu dessein de la punir »<sup>14</sup>. Cette remarque, sans poser de norme quant à la forme, tend à privilégier un poème relativement long, distinct en cela des formes brèves du madrigal ou de l'énigme, et qui développe la métamorphose au lieu d'en faire seulement le trait qui clôt le poème. Et effectivement, à l'image des quelque six cent soixante alexandrins de la *Métamorphose des yeux de Philis en astres, l'Uranie*, composée en huitains d'octosyllabes, se poursuit sur une petite vingtaine de pages. Mais la forme de ce long récit poétique n'est peut-être pas celle qui répond le mieux à l'esthétique d'abord exposée par Cotin, car sa longueur et son caractère narratif ne concordent qu'exceptionnellement avec l'idée d'une mystérieuse analogie qui exercerait l'esprit avant une révélation sur le mode de la pointe, dans la mesure où le mystère ne peut se soutenir très longtemps sans tomber dans l'obscurité. Aussi l'ingéniosité sur laquelle Cotin a fondé la poétique d'un genre qu'il n'a pas défini formellement se retrouve-t-elle souvent dans des poèmes plus brefs que celui qui était censé en fournir une illustration.

## II. Une forme poétique ou un mode du récit ?

Alain Génétiot, dans son étude sur *Les Genres lyriques mondains*, a classé la métamorphose parmi les formes variables, non fixes, en la définissant comme « un long poème narratif à rimes plates qui conte la transformation physique d'un personnage en rapport avec son caractère ou son aventure »<sup>15</sup>. Ce n'est pas entièrement exact pour la période classique. Si l'on examine les pièces recueillies par Regnault, seules six des quarante-huit métamorphoses répondent à cette définition. Certes, le long poème non strophique à rimes suivies existe et c'est probablement la forme

---

14 COTIN (Ch.), « Discours en général sur les Métamorphoses », p. 315.

15 GÉNÉTIOT (A.), *Les Genres lyriques mondains (1630-1660)*. Genève : Droz, 1990, p. 70.

première de la métamorphose ; c'est en tous cas celle de la *Métamorphose des yeux de Philis en astres*, celle de la *Métamorphose de Lyrian et de Sylvie* composée par Saint-Amant ou encore celle de l'*Arbre triste* par Vion d'Alibray<sup>16</sup>. Encore que la métamorphose de Saint-Amant échappe en partie à cette classification car elle insère un discours de Lyrian à Sylvie de seize strophes, des huitains d'octosyllabes à rimes embrassées, dans un cadre d'alexandrins à rimes suivies, ce cadre relevant lui-même d'un autre genre généralement composé à cette époque en alexandrins à rimes plates : l'épigramme<sup>17</sup>. Les premiers vers de Saint-Amant soulignent en effet que la métamorphose est ici très étroitement liée à la plainte élégiaque :

Cruel et beau sujet de peines obstinées,  
 A quoy m'ont réservé les noires destinées  
 Pour me faire souffrir en l'empire amoureux  
 Tout ce que les enfers ont de plus rigoureux,  
 Puis que vous refusez à l'ennuy qui m'afflige  
 Le moindre allègement dont l'espoir nous oblige,  
 Puis que mesme les pleurs en secret épanchus  
 Par vos severitez m'ont esté défendus,  
 Permettez qu'en ces vers, où je me veux dépeindre  
 Sous un nom emprunté, mon cœur se puisse pleindre,  
 Et que mes passions vous content aujourd'huy  
 La grandeur de mon mal par la bouche d'autrui<sup>18</sup>.

Comme long poème, la métamorphose semble donc moins constituer une forme poétique particulière que le sujet mythologique d'une narration étendue. On en revient une nouvelle fois à cette définition minimale de la métamorphose comme, au mieux, une catégorie du récit déterminée par son thème. L'absence de critère générique et non pas seulement thématique a cette conséquence que la métamorphose, entendue comme récit fabuleux, peut aussi bien relever d'un tout autre genre narratif, comme

---

16 La métamorphose de Saint-Amant et celle de Vion d'Alibray sont reprises dans le recueil de Regnault, aux pages 50-61 et 13-25.

17 « On appelle Elegie un ouvrage fort temperé dans son expression & dans son stile : elle est propre à représenter quelque passion, quelque tendresse, ou quelque regret ou déplaisir. On la compose d'ordinaire de vers de douze syllabes, dont les féminins riment le plus souvent de suite, & les masculins de même ; ce qui n'empêche point qu'il n'y en ait de plusieurs autres manières. » PHÉROTÉE DE LA CROIX (A.), *op. cit.*, 1<sup>re</sup> partie, ch. V, article II, p. 186-187.

18 SAINT-AMANT, *La Métamorphose de Lyrian et de Sylvie*, dans *Œuvres*, t. I, éd. J. Bailbé. Paris : Librairie Didier, 1971, p. 96-108, ici p. 96-97.

l'apologue tel que La Fontaine le compose par exemple. On trouve en effet plusieurs métamorphoses parmi les *Fables* de La Fontaine : « La Chatte métamorphosée en femme », « La Souris métamorphosée en fille » et surtout, dans les derniers livres, « Philémon et Baucis » et « Les Filles de Minée » dont le sujet est « tiré des Métamorphoses d'Ovide »<sup>19</sup>. La métamorphose est bien ici le sujet – pas le genre – d'un assez long poème et c'est seulement pour désigner la source du récit que le mot apparaît dans l'intitulé. L'« avertissement » à l'*Inscription tirée de Boissard* dont La Fontaine fait suivre « Les Filles de Minée » précise un peu plus encore la place qu'il accorde à la métamorphose :

Un de ces quatre récits que j'ai fait faire aux Filles de Minée contient un événement véritable, et tiré des Antiquités de Boissard. J'aurais pu mettre en la place la métamorphose de Célyx et d'Alcyone, ou quelque autre sujet semblable. Les critiques m'allégueront qu'il le fallait faire, et que mon ouvrage en serait d'un caractère plus uniforme. Ce qu'Ovide conte a un air tout particulier ; il est impossible de le contrefaire. Mais, après avoir fait réflexion là-dessus, j'ai appréhendé qu'un poème de six cents vers ne fût ennuyeux, s'il n'était rempli que d'aventures connues. C'est ce qui m'a fait choisir celle dont je veux parler ; et comme une chose en attire une autre, le malheur de ces amants tués le jour de leurs noces m'a été une occasion de placer ici une espèce d'épithaphe, qu'on pourra voir dans les mêmes Antiquités<sup>20</sup>.

On voit bien à cette déclaration d'intention que ce qui intéresse La Fontaine dans la métamorphose, ce n'est pas une forme poétique moderne précise, qui serait celle d'une métamorphose galante, c'est l'esthétique du récit retenue d'Ovide.

Aussi la métamorphose, conçue comme un mode du récit, peut-elle être écrite en prose aussi bien qu'en vers. C'est en prose que Voiture a composé ses trois métamorphoses de Lucine en rose, de Julie en diamant et de Léonide en perle<sup>21</sup>. Et en 1661 encore, Perrault publie une assez longue pièce de prose mêlée de vers, *Le Miroir, ou la Métamorphose d'Orante*, qui s'inscrit très ouvertement dans la vogue des petits genres galants, notamment celui du portrait, et qui traite la métamorphose comme une modalité galante du récit, comme un conte spirituel et plaisant. Dans une galante compagnie où la conversation porte sur les portraits, un homme intervient par ces propos :

19 LA FONTAINE, *Fables* II, xviii, IX, vii, XII, xxv et XII, xxviii.

20 LA FONTAINE, « Avertissement » à l'*Inscription tirée de Boissard*, dans *Œuvres diverses*, éd. P. Clarac. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1958, p. 769.

21 Voir *supra*, n. 5.

« Voyez-vous ce grand faiseur de portraits ? nous dit-il en nous montrant le miroir de la chambre où nous étions. Ce fut en son temps un des hommes du monde qui excella le plus en cette sorte d'ouvrages, et qui eut assurément la plus grande réputation avant qu'il fût métamorphosé. (...) »

Cette vision nous parut plaisante, et chacun témoignant souhaiter d'apprendre les particularités d'une telle métamorphose, toute la compagnie le conjura d'en faire le récit.

« Il y a peu de personnes, poursuivit-il, qui puissent mieux que moi satisfaire votre curiosité, et vous conter exactement l'histoire que vous me demandez, parce qu'il n'y a pas encore trois jours que je l'ai lue »<sup>22</sup>.

Récit fondé sur une « vision plaisante », une métaphore ingénieuse, comme le demandait Cotin, la métamorphose n'est cependant ici rien d'autre qu'une « histoire » que l'on prend plaisir à conter.

### III. Une petite pièce de vers de circonstance

La métamorphose, en tant que longue narration en vers ou en prose d'une transformation, fût-elle galante et ingénieuse, ne relève assurément pas d'un genre littéraire particulier. Il existe en revanche une seconde forme de métamorphose galante, plus circonscrite, qui pourrait véritablement correspondre à un poème de genre. Celle-ci est aisément reconnaissable par son caractère de bagatelle galante, versifiée, qui fait d'une métamorphose convenue le prétexte à un compliment ingénieux, selon une esthétique qui est moins celle que Cotin a illustrée dans son *Uranie* que celle qu'il a exposée au début de son « Discours sur les Métamorphoses ». Le recueil de Regnault comporte en effet un dizain de vers irréguliers sur une métamorphose en chimère, une petite pièce en sizains sur une métamorphose en cerf, et surtout trente-neuf sonnets, sur des sujets qui n'ont absolument aucune originalité : on y trouve sans surprise la métamorphose d'une belle cruelle en diamant, des poèmes sur le miroir, la chandelle, la bouteille, la perle, la rose, la cigale, etc. Autant de motifs qui sont identiques à ceux des énigmes de Cotin : si l'on compare les tables des deux recueils, la proximité est frappante. Ce qui compte ici, ce n'est manifestement plus le sujet, c'est la manière ingénieuse dont il est traité et varié. Preuve en est le rassemblement dans ce même recueil de quatre poèmes

---

<sup>22</sup> PERRAULT (Ch.), *Le Miroir, ou la Métamorphose d'Orante*, dans *Contes*, éd. J.-P. Collinet. Paris : Gallimard, 1981, p. 203-217, ici p. 203-204.

« sur un orloge de sable », quatre métamorphoses en sablier d'un amant ou d'une amante, qui compte les heures de l'absence ou se consume d'un amour non partagé. Une de ces métamorphoses est due à Malleville :

La poudre que tu vois dans ce verre enfermée,  
Fut Olimpe autresfois du monde l'ornement,  
Que le soleil quitta trop infidèlement,  
Si tost qu'un autre objet eût son ame charmée.

Olimpe cependant vivement enflamée  
Soupiroit nuit & jour pour son éloignement,  
Et contant mille fois les heures vainement,  
Enfin de son amour elle fut consommée.

Maintenant que la cendre en est mise en ce lieu,  
Elle reconte encor les heures de ce Dieu,  
Qui l'avoit autrefois si dignement servie.

Témoignage éternel d'une parfaite amour,  
Puis qu'après son trépas comme durant sa vie,  
Elle s'amuse encor à mesurer le jour <sup>23</sup>.

L'éditeur moderne du poète, Raymond Ortali, a suggéré que les poèmes sur l'horloge de sable pouvaient avoir pour source deux épigrammes latines d'un humaniste italien du XVI<sup>e</sup> siècle, Girolamo Amalteo <sup>24</sup>. Quoi qu'il en soit, cela met au jour le caractère épigrammatique du poème, son intérêt consistant dans l'ingéniosité du trait, de la pointe qui le conclut et qui révèle, après une brève exposition de la métamorphose, le fondement analogique de celle-ci.

Ces bagatelles, dont on apprécie l'ingéniosité dans la variation sur un même motif, relèvent pour une part de la transcription poétique d'un jeu de salon. La métamorphose est une de ces « récréations galantes » décrites par Charles Sorel : « il y a aussi le jeu de la metamorphose où chacun dit en quel animal, ou arbre, ou autre corps, il voudroit estre transformé ; & quelle transformation il souhaiteroit pour sa maistresse, de quoy il faut donner raison, & il est permis à tous les autres d'y contredire, ou seulement au maistre du jeu » <sup>25</sup>. Par son caractère de petite pièce de vers de

---

23 MALLEVILLE (C.), « Fable de l'Orloge de sable », dans *Les Metamorphoses françoises...*, p. 46.

24 ORTALI (R.), dans MALLEVILLE (C.), *Œuvres poétiques*, t. I. Paris : Librairie Didier, 1976, p. 53-54.

25 SOREL (Ch.), *Les Receptions galantes...* Paris : J.-B. Loyson, 1672, p. 144.

circonstance, la métamorphose galante peut aisément se couler dans le moule de tous les autres petits genres galants qui ont alors cours dans les salons – en particulier dans celui du madrigal, genre poétique qui est lui aussi de forme non fixe et que le père Mourgues, dans son *Traité de la poésie françoise*, définit comme « le plus court des petits poèmes ; car quoy qu'il puisse avoir plus de vers que le sonnet, il peut aussi en avoir moins que le rondeau. Quand on veut mettre en œuvre une petite pensée jolie, on en fait un madrigal qui est une petite piece d'un caractere galant, simple, & point forcé du tout »<sup>26</sup>. Comme le dit le *Dictionnaire de l'Académie* d'une façon plus concise quelques années plus tard, le madrigal est une « sorte de poësie fort semblable à l'épigramme, qui renferme dans un petit nombre de vers une pensée galante et ingénieuse »<sup>27</sup>. Il suffit, pour en voir immédiatement la proximité de traitement, de mettre en parallèle la métamorphose du Narcisse du père Le Moine et un des madrigaux de Montausier dans la *Guirlande de Julie* :

Là Narcisse plaint l'avanture, Qui le brûla dans un ruisseau, Où sans couleur & sans pinceau, Il fit luy-mesme sa peinture :	Je consacre, Julie, un narcissé à ta gloire, Lui-même des beautés te cède la victoire ; Étant jadis touché d'un amour sans pareil, Pour voir dedans l'eau son image,
Courbé sur ce flottant miroir, Pour peu qu'il cesse de se voir, Il pert le teint & devient sombre :	Il baissait toujours son visage, Qu'il estimait plus beau que celui du soleil ; Ce n'est plus ce dessein qui tient sa tête basse, C'est qu'en te regardant il a honte de voir
Il hait la nuit & le sommeil ; Et de peur de perdre son ombre, Il craint de quitter le Soleil.	Que les dieux ont eu le pouvoir De faire une beauté qui la sienne surpasse <sup>28</sup> .

Les deux pièces sont des dizains qui brodent sur une « pensée jolie », l'image du narcissé courbant la tête, la première développant l'analogie entre le personnage de Narcisse penché sur son reflet et la fleur courbée, la seconde exploitant cette analogie pour la réinterpréter à la gloire de la beauté de Julie d'Angennes. Les caractéristiques génériques propres et distinctes de la métamorphose, du madrigal ou encore de l'énigme sont même si fuyantes que l'on peut à bon droit se demander où ranger un

26 MOURGUES (M.), *op. cit.*, p. 184.

27 *Dictionnaire de l'Académie française*. Paris : J.-B. Coignard, 1694.

28 LE MOINE (P.), « Le Narcisse », dans *Les Poésies du P. Pierre Le Moine*. Paris : A. Courbé, 1650, p. 544, et MONTAUSIER (Ch. de), « Le Narcisse », dans *La Guirlande de Julie* (1641), reproduit dans *l'Anthologie de la poésie française du XVII<sup>e</sup> siècle* de J.-P. Chauveau. Paris : Gallimard, 1987, p. 336-337.

quatrain comme celui de Malleville sur « La Fleur d'Adonis », qui figure parmi les madrigaux de la *Guirlande de Julie* :

Si quelque soin vous tient de vous rendre immortelle  
Et de voir vostre nom par le monde semé,  
Rendez-vous à l'amour, ne soyez plus rebelle ;  
Si je fleuris encor, c'est pour avoir aymé <sup>29</sup>.

Cette labilité générique est telle que Pellisson peut aisément l'exploiter pour composer une métamorphose en souris qui comporte un envoi rappelant la ballade, tandis que Benserade, en 1676, publie un recueil de *Métamorphoses en rondeaux* <sup>30</sup>.

Ce qui est paradoxal, c'est que cette métamorphose galante dont il semble impossible de cerner strictement les contours est néanmoins parfaitement reconnaissable. Même s'il n'y a pas de définition formelle et précise du genre, la métamorphose galante a indéniablement une existence comme forme poétique particulière. On peut le constater dans une lettre de Madame de Sévigné à la Grande Mademoiselle, une des rares lettres qui usent chez elle de la prose et des vers, et qui insère dans le badinage dont elle est emplie une petite pièce de huit vers irréguliers, presque aussitôt suivie de deux octosyllabes qui en constituent comme l'envoi :

Je m'assure aussi que vous n'aurez jamais ouï parler de la cane de Montfort, laquelle tous les ans, au jour Saint-Nicolas, sort d'un étang avec ses canetons, passe au travers de la foule du peuple, en canetant, vient à l'église et y laisse de ses petits en offrande.

*Cette cane jadis fut une damoiselle  
Qui n'allait point à la procession,  
Qui jamais à ce saint ne porta de chandelle ;  
Tous ses enfants, aussi bien qu'elle,  
N'avaient pour lui nulle dévotion,  
Et ce fut par punition  
Qu'ils furent tous changés en canetons et canes,  
Pour servir d'exemple aux profanes.*

Et si, Mademoiselle, afin que vous le sachiez, ce n'est pas un conte de ma mère l'oie,

29 MALLEVILLE (C.), « La Fleur d'Adonis », dans *Œuvres poétiques*, éd. citée, t. I, p. 121.

30 PELLISSON (P.), Ms Conrart, Ars. 5418, p. 305 sq., cité par NIDERST (A.), *Madeleine de Scudéry, Paul Pellisson et leur monde*. Paris : PUF, 1976, p. 362 ; BENSERADE (I. de), *Metamorphoses d'Ovide en rondeaux, imprimés et enrichis de figures par ordre de Sa Majesté*. Paris : Imprimerie royale, 1676.



*Mais de la cane de Montfort,  
Qui, ma foi, lui ressemble fort*<sup>31</sup>.

L'ensemble forme une sorte de dizain que Madame de Sévigné, après l'avoir annoncée en prose comme une explication fabuleuse que sa fantaisie rapproche du conte, offre comme une métamorphose galante, en jouant de façon manifeste des codes qui caractérisent cette bagatelle poétique. La reconnaissance de cette forme établit assurément la connivence enjouée entre celle qui écrit et sa lectrice.

De la même façon, La Fontaine joue en maître du petit genre de la métamorphose galante dans la troisième lettre de sa *Relation d'un voyage de Paris en Limousin*. Comme Madame de Sévigné, il insère dans la prose une bagatelle versifiée qui raconte une métamorphose pour expliquer l'origine de la plaine de Beauce et des bossus qui l'habitent<sup>32</sup>, en parodiant l'étiologie fabuleuse qui doit fonder le genre par un calembour implicite et pseudo-étymologique, puisqu'il fait dériver les bossus de la Beauce. Quant à la forme, cette métamorphose des bossus se rapproche d'une ballade : elle comporte trente-quatre vers à l'intérieur desquels on pourrait en réalité distinguer trois strophes proches du dizain, suivies d'un quatrain de conclusion en guise d'envoi. Que l'intérêt de ce morceau consiste bien dans le pastiche d'une métamorphose galante dont le lecteur reconnaît la forme poétique est confirmé, dans la même lettre, par la pièce de vers suivante. Il s'agit cette fois d'une suite de dix-sept vers qui, pour récuser la métamorphose, en emploie précisément tous les clichés :

Que dirons-nous que fut la Loire  
Avant que d'être ce qu'elle est ?  
Car vous savez qu'en son histoire  
Notre bon Ovide s'en tait.  
Fut-ce quelque aimable personne,  
Quelque reine, quelque amazone,  
Quelque nymphe au cœur de rocher,  
Qu'aucun amant ne sut toucher ?  
Ces origines sont communes ;  
C'est pourquoi n'allons point chercher  
Les Jupiters et les Neptunes,

---

31 MADAME DE SÉVIGNÉ, lettre du 30 octobre 1656 à S.A.R. Mademoiselle, dans la *Correspondance*, éd. R. Duchêne, t. I. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 41-42.

32 LA FONTAINE, *Relation d'un voyage de Paris en Limousin*, troisième lettre datée de Richelieu le 3 septembre 1663, dans *Œuvres diverses*, éd. citée, p. 543.

Ou les dieux Pans qui poursuivaient  
Toutes les belles qu'ils trouvaient.  
Laissons là ces métamorphoses,  
Et disons ici, s'il vous plaît,  
Que la Loire était ce qu'elle est  
Dès le commencement des choses <sup>33</sup>.

Pour le parodier allusivement ou l'inverser par un clin d'œil, La Fontaine suppose évidemment un modèle dont les codes soient connus de son lecteur et partagés par le public galant auquel il s'adresse. Ce qui prouve que, jusque dans les années 1660, la métamorphose galante, si elle n'était pas figée dans une forme fixe, était bien néanmoins une pièce de genre.

Pour instituer la métamorphose galante du XVII<sup>e</sup> siècle en genre littéraire, les tentatives théoriques aussi bien de Regnault que de Cotin ont en partie échoué, me semble-t-il, parce qu'elles ont cultivé une certaine ambiguïté en ne distinguant pas clairement deux types de poèmes pourtant différents :

- le poème de métamorphose, où la métamorphose constitue le sujet, qui est bien antérieur à la métamorphose galante et qui, comme catégorie narrative, se poursuit aussi bien au-delà du XVII<sup>e</sup> siècle. On pourrait par exemple évoquer, au XX<sup>e</sup> siècle, les métamorphoses composées par Gilbert Lely d'abord en prose en 1930 puis en vers libres en 1946 <sup>34</sup>.
- d'autre part, la métamorphose galante à strictement parler, qui est une petite pièce de vers de circonstance, où la métamorphose est la représentation allégorique d'une qualité morale, et qui est fondée sur le principe de l'analogie et du compliment ingénieux. Forme brève, elle relève d'une esthétique galante qui apprécie le trait, l'art de la pointe – et meurt en même temps qu'elle.

À la fin du siècle, en effet, le renouvellement de l'esthétique galante, dont l'ingéniosité est alors opposée au naturel et à la simplicité, fait disparaître la métamorphose galante comme poème de genre. Les codes poétiques qui la sous-tendent tombent désormais en désuétude. Et c'est La Fontaine lui-même qui le dit dès 1665, dans la préface de ses *Contes* :

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 544-545.

<sup>34</sup> LELY (G.), *Métamorphoses d'Ovide*, dans *Poésies complètes*, éd. J.-L. Gabin, t. II. Paris : Mercure de France, 1996, p. 127-171.

En effet on ne peut pas dire que toutes saisons soient favorables pour toutes sortes de livres. Nous avons vu les rondeaux, les métamorphoses, les bouts-rimés régner tour à tour : maintenant ces galanteries sont hors de mode, et personne ne s'en soucie : tant il est certain que ce qui plaît en un temps peut ne pas plaire en un autre <sup>35</sup>.

---

35 La Fontaine, préface à la Première partie des *Contes et nouvelles en vers*, dans *Fables, Contes et Nouvelles*, éd. J.-P. Collinet. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 555.





Danielle PISTER

Université Paul Verlaine-Metz

### **LA PUCELLE D'ORLÉANS DE VOLTAIRE OU LES MÉTAMORPHOSES D'UN STYLE**

Pendant longtemps *La Pucelle d'Orléans* a occupé une modeste place dans les études consacrées à Voltaire – quand elles ne la passaient pas totalement sous silence. Pourtant, l'écrivain n'était pas loin de la juger comme son chef-d'œuvre : « Jamais enfant de poète ne fut plus chéri de son auteur [...] ; jamais enfant ne donna plus de chagrins à son père. »<sup>1</sup> Sans cesse remis sur le métier, ce brûlot est gardé secret pendant une trentaine d'années ; seuls quelques proches ont droit à des lectures privées. Dès 1755, des manuscrits circulent et des mains malintentionnées y ajoutent, ou aggravent, passages scabreux et attaques virulentes. Ce qui plonge Voltaire dans des transes qui finiront par le pousser à publier officiellement ce poème. Ébauché vers 1730 et sans cesse augmenté, il paraît une première fois en 1762, en vingt chants, puis, en 1773, en vingt et un chants accompagnés de notes. Sa longue gestation, comme sa non publication, expliquent son destin curieux. Il faut qu'il se soit métamorphosé au fil des siècles dans l'esprit des lecteurs pour que l'on passe d'un accueil enthousiaste au désintérêt progressif et, même, à l'opprobre des critiques littéraires<sup>2</sup>. La parution, en 1970, de la première édition critique<sup>3</sup> a eu le

---

1 ORIEUX (J.), *Voltaire*. Paris : Flammarion, 1966, p. 473.

2 *Infra*, note 3 : les éditions, recensées par Jerom Vercruysse vont en nombre décroissant : 68 au XVIII<sup>e</sup> siècle ; 29 au XIX<sup>e</sup> et, au XX<sup>e</sup> siècle, seulement 3 décomptées jusqu'en 1970.

3 *La Pucelle*, édition critique par Jerom Vercruysse, tome 7 des *Œuvres complètes* de Voltaire, Voltaire Foundation, University, Oxford, 1970. C'est cette édition qui servira de référence pour nos citations, le chiffre romain renvoyant au chant, les chiffres arabes, aux numéros des vers.

double mérite de donner un texte enfin sûr et d'inaugurer une réévaluation de l'œuvre, confirmée depuis <sup>4</sup>.

Évoquer le thème de la métamorphose, à propos de *La Pucelle*, trouve sa première justification dans ces modifications de la réception du texte. Les raisons en sont d'abord extra-littéraires. Personnage respecté au XVIII<sup>e</sup> siècle par les uns, mais suspecté par les autres de nourrir toutes les superstitions, Jeanne d'Arc réussit au siècle suivant, surtout après 1870, l'exploit – faut-il dire le miracle –, de rassembler sur son nom la ferveur du plus grand nombre, des patriotes comme des catholiques. Devenue personnage sacré, elle doit échapper aux plaisanteries de Voltaire. Lanson a cette phrase exemplaire : « On peut dire du mal de Dieu mais pas de Jeanne d'Arc ».

Mais les raisons strictement littéraires de songer à *La Pucelle* ne manquent pas : le genre auquel se rattache ce long poème, épopée parodique de plus de 8000 vers, implique des choix esthétiques qui font de ce texte une œuvre polymorphe, souvent difficile à cerner et, pourquoi ne pas l'avouer, parfois difficile à lire dans sa continuité, tant ce texte insaisissable semble s'échapper dans tous les sens. Cela ne nuit en rien aux qualités de l'écriture propres à faire surgir un monde multiforme, à la fois familier et totalement transfiguré. La longue gestation de l'œuvre amène à penser qu'elle reflète la conception que se fait l'écrivain de son métier. Voltaire n'écrit pas seulement pour changer le monde, il se métamorphose aussi par l'écriture.

### Un texte polymorphe

Le lecteur moderne a perdu bien des clefs de lecture de *La Pucelle*. Voltaire l'a répété, les Français n'ont pas la tête épique <sup>5</sup>. Qualifié de poème héroï-comique dans certaines éditions <sup>6</sup>, *La Pucelle* touche aussi au burlesque. Voltaire s'inscrit dans une longue tradition littéraire dont témoigne

---

4 Outre différentes études récentes parues, on peut signaler que les *Seminari Pasquali di analisi testuale* ont consacré, en collaboration avec l'Université de Haute-Alsace, leur sixième séminaire à *La Pucelle d'Orléans*. Il s'est tenu au Centre Européen de Rencontres de Lucelle du 30 novembre au 3 décembre 2006.

5 Il explique ainsi le succès d'estime, assez mesuré, rencontré en 1723 par *La Ligue* devenue, en 1728, *La Henriade*.

6 Voir la liste exhaustive dans l'édition Vercruyse, *op. cit.*, p. 24-70.

le succès du *Virgile travesti* (1648-1652) de Scarron et dont s'inspire Marivaux pour son *Télémaque* ou son *Iliade travesti(s)*, écrits en 1714 et 1716 et publiés seulement dans les années 1730.

Le public est friand de ce genre littéraire qui consiste à traiter un sujet noble et héroïque dans un style bas. Charles VI, roi malheureux d'un royaume envahi par les Anglais, dit Charlot et ne se préoccupe que de sa maîtresse, Agnès Sorel ; Denis, protecteur du royaume de France, se déclare « saint de son métier », et n'hésite pas à traiter de catin la tendre Agnès. Le propre du burlesque est d'ôter toute respectabilité aux personnages nobles ou divins.

Inversement, Grisbourdon, cordelier paillard qui convoite Jeanne, adresse à un muletier, tout aussi concupiscent et qui la lui dispute, un discours que ne renierait pas un preux chevalier, à quelques sous-entendus grivois près :

Puissant héros, qui passez au besoin  
Tous les mulets commis à votre soin,  
Vous méritez, sans doute, la pucelle ;  
Elle a mon cœur comme elle a tous vos vœux ;  
Rivaux ardents, nous nous craignons tous deux,  
Et comme vous je suis amant fidèle.

La solution pacifique finalement proposée, ramène le lecteur à la trivialité de la situation et la tonalité héroï-comique du discours précédent n'en ressort que plus :

Tâtons tous deux de ce morceau friand  
Qu'on pourrait perdre en se le disputant <sup>7</sup>.

Le contraste entre la teneur du discours et le personnage qui le tient, ou à qui il s'adresse, est un procédé récurrent : pour expliquer à Jeanne ce qu'il attend d'elle, Denis l'abreuve d'un discours alambiqué, parodie oratoire digne de celles que l'on trouve dans les *Plaideurs*, truffé de références à l'*Iliade* et à l'*Énéide* <sup>8</sup>.

Le texte oscille ainsi entre noblesse affectée, discours pédants et évocations crues de réalités obscènes dans lesquelles l'onomatopée à connotation sexuelle, propre à révéler l'activité essentielle des personnages, joue

---

<sup>7</sup> II, 118-126.

<sup>8</sup> II, 279-289 : Que peut connaître la jeune paysanne aux Nisus, Turnus, Euryale, Rutulois, Tydée et même à Ulysse et aux Troyens, cités, à l'instar d'une litanie, en une dizaine de décasyllabes ? Quand Denis ne cite pas Homère, il parle comme la Bible.

son rôle : Hermaphrodix<sup>9</sup> s'est d'abord appelé Conculix ; presque tous les personnages se retrouvent dans le château de Cutendre<sup>10</sup>, lieu où l'on ne peut entrer sans tomber amoureux. Ces plaisanteries peuvent outrager le bon goût mais elles portaient à rire les amis lettrés de l'auteur<sup>11</sup>. Si l'écrivain sait être « très-sérieux » quand il le faut, il veut « n'être point ennuyeux. »<sup>12</sup>

La plupart des personnages ont une double caractérisation. Agnès est à la fois sincèrement amoureuse du roi et, par la force des circonstances, infidèle ; d'abord avec réticence, ensuite avec persévérance<sup>13</sup>. Jeanne semble plus cohérente, mais le contraste entre son tempérament de solide servante d'auberge à la main leste<sup>14</sup> et la noblesse de sa mission est souligné avec malice. Sa vaillance, sa volonté de respecter la parole donnée à Denis, sont mises à mal par la condition dont dépend son succès : la préservation de sa virginité. Le Saint l'a choisie comme contrepoison au dévergondage du roi. Elle se bat donc, moins pour bouter l'ennemi hors de France, que pour défendre son pucelage d'autant plus convoité par les Anglais qu'ils connaissent la clé de leur victoire. Voltaire prend un malin plaisir à placer son héroïne dans des situations scabreuses. Témoin cette scène : Jeanne, en guise de signature de son forfait, dessine deux lis sur les fesses découvertes du page d'un capitaine anglais à qui elle vient de dérober son épée. Voilà un symbole du royaume bien mal placé et une curieuse idée pour une pucelle. Pourtant Denis « se pâme d'aise » en observant la scène depuis le ciel<sup>15</sup>. Le comble est atteint lorsque sa

---

9 IV, 256-266 : nécromant, fils d'un incube et d'une Bénédictine.

10 XII, 40-41.

11 Lettre du 27 juin 1734 à Jean-Baptiste-Nicolas Formont : « Je veux que cet ouvrage serve quelquefois à divertir mes amis, mais je ne veux pas que mes ennemis puissent jamais en avoir la moindre connaissance », *Correspondance*, éd. Besterman. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. 1 (1704-1738), 1977, p. 536.

12 XIII, 31-32.

13 VI : elle cède aux avances de Montrose avec remords, ensuite avec passion quand ils se retrouvent aux chants X, XII, XV.

14 Voltaire emprunte à certaines chroniques consacrées à la Pucelle, cette origine moins champêtre que celle qui fait d'elle une bergère. Cela cadre mieux avec son propos iconoclaste.

15 II, 320-325.



protégée doit se battre toute nue contre les Anglais pour secourir le capitaine Dunois menacé d'un péril outrageant : l'empalement <sup>16</sup>.

Les multiples références littéraires suggérées par le texte ajoutent à l'aspect composite de cet univers. Sans ambages, Voltaire refuse d'emprunter son génie à Chapelain <sup>17</sup> :

Je n'en veux point ; c'est pour la Motte-Houdart,  
Quand l'*Iliade* est par lui travestie <sup>18</sup>.

En réglant ses comptes avec ses confrères en poésie, il annonce clairement qu'il ne versera pas dans l'hagiographie. Jeanne est traitée comme un double féminin de Roland, avec tout ce que cela entraîne d'incongruités pour l'esprit du temps <sup>19</sup>.

Il s'explique sur sa prédilection pour le *Roland furieux* : « C'est à la fois l'*Iliade*, l'*Odyssée* et *Don Quichotte* » <sup>20</sup>, autant de textes auxquels il se réfère sans cesse, explicitement ou non. L'âne ailé, « Au beau poil gris, à la voix éclatante, Bien étrillé, sellé, bridé, ferré », envoyé miraculeusement comme monture à la Pucelle <sup>21</sup>, rappelle, sur le mode burlesque, l'hippogriffe qui emporte Astolphe dans les airs <sup>22</sup>.

Le combat de Tancrede et de Clorinde <sup>23</sup> inspire une scène tragique où La Trimouille transperce Dorothee, sa bien-aimée venue s'interposer entre lui et l'Anglais qui le menaçait <sup>24</sup>.

La Bible, si familière à Voltaire, sous-tend bien des scènes : Jeanne rappelle David <sup>25</sup>, tandis que la jeune Rosamore, enlevée par Martinguerre,

---

16 IV, 436-478. Voir également, XI, 125-130 : la nudité de Jeanne éveille la lubricité d'un Anglais.

17 Auteur d'une *Pucelle ou la France délivrée*, parue en 1656. Longtemps attendue par le public, l'œuvre déçut fortement.

18 I, 25-26.

19 Cf. la lettre du 27 juin 1734 à Formont : « C'est plutôt dans le goût de l'Arioste, que dans celui du Tasse que j'ai travaillé. », *op.cit.*, p. 537.

20 *Questions sur l'Encyclopédie*, article « Epopée ».

21 II, 240-245.

22 L'ARIOSTE, *Le Roland Furieux*, chant XXIII.

23 LE TASSE, *La Jérusalem délivrée*, chant XII.

24 XIX, 148-182.

25 II, 304-311.

réitérè, en vengeant son honneur, l'histoire de Judith et d'Holopherne <sup>26</sup>. Nul doute que des souvenirs picturaux guident la description de cette scène <sup>27</sup> :

Puis empoignant les crins de l'animal  
De sa main gauche, et soulevant la tête,  
La tête lourde, et le front engourdi  
Du mécréant qui ronfle appesanti,  
Elle s'ajuste, et sa droite élevée  
Tranche le cou du brave débauché <sup>28</sup>.

À l'opposé, on reconnaît l'univers de Boccace <sup>29</sup>, ou l'art du blason à la façon de Marot :

Sous un cou blanc qui fait honte à l'albâtre  
Sont deux tétons séparés, faits au tour,  
Allant, venant, arrondis par l'Amour ;  
Leur boutonnet a la couleur des roses.  
Téton charmant, qui jamais ne repose,  
Vous invitiez les mains à vous presser,  
L'œil à vous voir, la bouche à vous baiser <sup>30</sup>.

Une énumération minutieuse, digne de Rabelais, dépeint l'ardeur guerrière de Dunois : « Vous eussiez vu [...] De tous côtés voler, tomber à bas, Épaules, nez, mentons, pieds, jambes, bras. » <sup>31</sup>

La mode des contes de fées explique la présence de personnages et de lieux maléfiques : quiconque pénètre dans le château d'Hermaphrodix, « perd [...] le sens, l'esprit, et la mémoire », ce qui provoque, des méprises burlesques <sup>32</sup>.

---

26 Livre de Judith, 13, 2-9.

27 Cranach, le Titien, Véronèse, le Tintoret, Rubens, parmi les plus célèbres peintres, ont représenté Judith dans l'attitude décrite par Voltaire alors que le texte biblique ne dit rien de précis.

28 IX, 134-139.

29 X, 371-419 : Agnès trouve refuge dans un couvent et doit partager la couche de sœur Besogne qui se révèle être un rude gaillard.

30 I, 112-118.

31 IV, 131-132 ; voir également l'énumération des noms médicaux utilisés pour désigner les blessures infligées (VII, 283-298).

32 XVII, 23 ; Agnès croit voir le roi dans un grave confesseur (70-74) ; celui-ci la confond avec un homme que La Trimouille imagine être l'amant de Dorothee qu'il n'a pas

L'évocation de Saint Denis pastiche la naïveté de la *Légende dorée*. Pour rejoindre Jeanne, il paraît dans le ciel, comme un « beau fantôme au visage vermeil, Sur un rayon détaché du soleil »<sup>33</sup>. Sans doute, Cyrano de Bergerac, inventeur de l'utilisation des lois physiques de la nature pour atteindre les *États et Empires de la Lune et du Soleil*<sup>34</sup>, est-il pour quelque chose dans ce moyen de locomotion emprunté également par Micromégas pour se déplacer de globe en globe.

L'autoréférence malicieuse affleure aussi dans la destinée d'Agnès. Sans posséder la dimension ironiquement sacrificielle de Cossi-Sancta, à son exemple, elle est plusieurs fois contrainte à l'infidélité. La belle Sorel soupire :

C'est donc en vain que j'eus toujours en tête  
Le beau projet d'être une femme honnête ;  
C'est donc en vain que l'on fait ce qu'on peut :  
N'est pas toujours femme de bien qui veut<sup>35</sup>.

Sorte de florilège de l'érudition voltairienne, *La Pucelle* offre ainsi de multiples vues sur l'histoire, l'actualité, la littérature et sur toute activité humaine. Les brutales ruptures de ton<sup>36</sup>, la prolifération des personnages, les renversements de situations incessants, risquent de faire perdre au lecteur distrait le fil de l'histoire. D'ailleurs quelle est-elle ? Sûrement pas celle attendue : Jeanne occupe une place relativement réduite dans le récit qui tourne essentiellement autour des amours du roi et de sa maîtresse et de celles de quelques couples secondaires. S'arrêtant juste après la prise d'Orléans, la geste johannique se réduit à un problème de pucelage à préserver<sup>37</sup>. Aussi l'intérêt est-il ailleurs : assez peu dans une forme de comique que nous ne goûtons pas toujours, mais bien dans la vision du monde que l'auteur veut nous faire partager.

---

reconnue (104), tandis que Dunois prend Jeanne pour un Anglais. Il s'ensuit une mêlée générale (206-249).

33 I, 283-284.

34 Œuvres respectivement publiées en 1657 et 1662.

35 X, 424-427.

36 À l'histoire pathétique des deux amants, évoquée plus haut, exemple de l'amour le plus noble (XIX), succède la scène, scandaleusement burlesque où l'âne, qui sert de monture à Jeanne, lui fait des avances aussi précises qu'inattendues (XX).

37 Voltaire met au rang des superstitions la vertu attachée à la virginité féminine.

### Un univers métamorphosé

La fantaisie, autorisée par le travestissement de l'épopée, fait éclater les structures spatio-temporelles et renvoie le lecteur à un univers aussi familier qu'improbable.

L'anachronisme premier consiste dans la rencontre d'Agnès et de Jeanne : la favorite n'avait que neuf ans à la mort de la Pucelle en 1431 et elle n'est devenue la maîtresse officielle de Charles VII que treize ans plus tard.

L'exactitude historique, c'est une loi du genre, est sans cesse mise à mal : un siècle avant l'invention de cette arme, on se bat au pistolet<sup>38</sup>. Plus intéressants sont les commentaires que Voltaire ajoute au récit des événements, obligeant le lecteur à se déplacer mentalement dans le temps : en ce Moyen Age tardif, la charge contre la banqueroute de Law<sup>39</sup> ou le Jansénisme<sup>40</sup>, le rappel du procès scandaleux qui opposa le père Girard à sa pénitente La Cadière en 1730<sup>41</sup>, constituent des anachronismes propres à dénoncer, selon l'auteur, la friponnerie des religieux et des banquiers véreux, en bien des points semblables. Le brouillage chronologique tient même les deux extrémités du temps : à l'entrée du royaume de la Sottise, censé exister au xv<sup>e</sup> siècle, Voltaire invoque le talent d'Homère déployé dans sa *Batrachomyomachie*, seul capable de « célébrer la guerre, Que pour la bulle [*Unigenitus*] on fera sur la terre ! »<sup>42</sup>. Non seulement les responsables de la querelle religieuse sont assimilés à l'image dégradante des grenouilles et des rats, mais l'anachronisme devient achronie : les travers décrits appartiennent à tous les temps et révèlent d'autant mieux la nature perverse de l'esprit humain.

Un système de notes, rajouté au texte en 1773, accentue la perte des repères temporels : parlant de saint Georges, protecteur légendaire de l'Angleterre, Voltaire en déduit, selon les critères militaires de son temps, qu'il « était colonel de cavalerie puisqu'il a encore son cheval au para-

---

38 XII, 124.

39 III, 104-107.

40 III, 112-131.

41 II, 189-204.

42 III, 132-136.

dis »<sup>43</sup>. La mise à distance burlesque du texte, insinue le doute sur le bien-fondé du culte des saints.

Les combats entre Anglais et Français provoquent des conflits entre puissances divines et infernales :

Du haut des cieux les anges de la guerre,  
Le fier Michel, et l'exterminateur,  
Et des Persans le grand flagellateur,  
Avaient les yeux attachés sur la terre,  
Et regardaient ce combat plein d'horreur<sup>44</sup>.

Pour infléchir l'issue de la bataille, Saint Denis et Saint Georges vont « s'échiner comme de vils mortels ! »<sup>45</sup>, au grand scandale de l'archange Gabriel. Si « Ce monde, hélas ! est bien un autre enfer »<sup>46</sup>, comme le déplore le narrateur, le Ciel ne semble guère plus pacifique. Le salut ne se trouve nulle part.

S'instaure ainsi un effet de palimpseste : sous l'imagerie médiévale, transparaissent et s'imposent, des scènes et des débats contemporains. Passé et présent, comme les divers lieux évoqués, s'entremêlent, rendant difficile la distinction entre univers fantaisiste et celui bien réel auquel ils renvoient.

Au-delà de certains procédés d'écriture, souvent datés pour le lecteur d'aujourd'hui, le style de Voltaire impressionne par le pouvoir de transfiguration qu'il opère sur la réalité.

Certes, on trouve des métamorphoses au sens ovidien du terme : pour accompagner Jeanne à la cour de France et échapper aux railleurs, Saint Denis prend l'apparence du « bon Roger, seigneur de Baudricour »<sup>47</sup> ; Hermaphrodix, pour « aimer comme homme et comme femme », a obtenu du pouvoir de magicien de son père d'être « la nuit du sexe féminin, Et tout le jour du sexe masculin »<sup>48</sup>. Le moine Grisbourdon, possesseur du bâton de Jacob, de l'anneau de Salomon et d'autres amulettes de sorcier, peut

---

43 IV, 570, commentaire ajouté en note.

44 IV, 134-137.

45 XI, 338.

46 VI, 5.

47 II, 346-347.

48 IV, 278-280.

transformer un âne en homme <sup>49</sup>. Parfois le changement d'apparence est simplement feint : Monrose, surpris en compagnie d'Agnès, ne trouve son salut qu'en se réfugiant dans la niche « attendant son saint », située dans l'oratoire attenant à la chambre <sup>50</sup>.

Mais les métamorphoses sont bien plus convaincantes lorsqu'elles résultent de la magie verbale voltairienne : les jeux de mots, les métaphores inattendues, les rapprochements incongrus, transfigurent encore plus sûrement le monde et les êtres évoqués.

Nul n'ignore ce que sont les trompettes de la renommée mais Voltaire nous en offre une vision particulière :

La Renommée a toujours deux trompettes :  
L'une, à sa bouche appliquée à propos,  
Va célébrant les exploits des héros ;  
L'autre est au cul, puisqu'il faut vous le dire [...].

C'est cette dernière qui célèbre les volumes nouveaux, « Productions de plumes mercenaires, Faits en un mois », et qui « périssent en un jour [...] Rongés des vers » <sup>51</sup>. On ne saurait trouver jugement plus efficacement contempteur.

Les énumérations qu'affectionne Voltaire permettent des rapprochements de termes qui dispensent des jugements de valeur puisque l'ensemble va connoter un élément intrus : pour distraire des dîneurs, « On fait venir des docteurs de Sorbonne, Des perroquets, un singe, un arlequin. » Le peu d'estime de l'auteur pour les théologiens, réduits à l'état d'animaux de cirque ou de saltimbanques <sup>52</sup>, s'impose avec une évidence lumineuse. On trouve un effet semblable dans cet autre exemple, proche de l'esprit des fabliaux :

Tendres amants en cuirasse, en soutane,  
Prélats, abbés, colonels, conseillers,  
Gens du bel air, et même cordeliers,  
En fait d'amour, défiez-vous d'un âne <sup>53</sup>.

---

49 IV, 549-562.

50 XII, 343.

51 VI, 330-341.

52 I, 156-157.

53 XX., 103-106.

Quand on sait la valeur érotique attachée à l'animal évoqué, la proportion des gens d'Église, dans la liste des supposés champions de l'amour, met l'accent sur les préoccupations essentielles que leur prête une opinion frondeuse.

Si les personnages ne sont pas animalisés, c'est le regard que l'on porte sur eux qui est radicalement changé. Le cas du moine Grisbourdon, qualifié de « Prédicateur, confesseur, espion »<sup>54</sup>, amène à s'interroger sur le rôle des directeurs de conscience. Établir un parallèle entre ce « bon Denis », « patron de la France » et Mars, « saint des Romains »<sup>55</sup>, c'est affirmer que la sainteté de Denis n'est guère plus crédible que l'existence du dieu Mars.

Quand le moine Lourdis est « conduit au paradis des sots », il n'est guère dépaycé car il croit « encore être dans son couvent »<sup>56</sup>. Le référent suffit à disqualifier l'institution monacale. Rapprochant amour et dévotion, Voltaire affirme : « l'un et l'autre est faiblesse », d'esprit s'entend<sup>57</sup>. L'écrivain met tout en œuvre pour nous en convaincre et nous insuffler son anticléricalisme.

Le bestiaire voltairien a déjà été étudié<sup>58</sup>. Dans *La Pucelle*, il n'offre rien d'inattendu. L'originalité n'est pas d'ailleurs ce que recherche un écrivain pétri de rhétorique classique. On ne s'étonnera donc pas de voir les principaux protagonistes comparés à des loups, des chiens sanguinaires, métaphores réservées aux belliqueux ennemis anglais, tandis que Jeanne et ses compagnons appellent la noble image de l'« aigle superbe, aux ailes étendues [...] Planant en l'air [...] ». S'il « tombe sur des faucons », c'est quand ces derniers « s'acharnaient sur le cou des hérons »<sup>59</sup>. L'action nuisible devient entreprise salvatrice ; souvent, les partisans de Charles VII, surtout les femmes, sont dans la position de l'agneau menacé. Le lecteur ne peut se tromper sur le camp du bien.

---

54 II, 84.

55 I, 211-212.

56 III, 93.

57 X, 340-341.

58 MERVAUD (Ch.), « Bestiaires de Voltaire », *Studies on Voltaire & the Eighteenth Century*, 6, 2006.

59 XV 204-207.

Pour être attendues, voire convenues, ces métaphores, parfois longuement filées<sup>60</sup>, de la bergerie attaquée par un prédateur venu tuer les animaux sans défense et troubler le bonheur d'un couple de bergers, s'imposent fortement par leur récurrence, presque à l'identique. Voltaire ne manquant ni d'esprit ni d'imagination dans ses descriptions, il faut croire que ces retours traduisent des images obsédantes. Ainsi voit-on des « loups sanglants de carnage altérés, Et sous leurs dents les troupeaux déchirés »<sup>61</sup>, ou cet autre « cruel, affamé de carnage, Qui de ses dents déchire la toison Et boit le sang d'un malheureux mouton »<sup>62</sup> ; celui-ci, enfin, qui « mâche sous sa dent Le fin duvet d'un jeune agneau bêlant »<sup>63</sup>. Ces images succèdent, dans une même séquence, à la peinture d'un lieu paisible où « Colin s'endort sur le sein d'Egérie », auprès d'un chien « occupé à se saisir des restes du soupé »<sup>64</sup>. Le dogue féroce ne peut désigner que les Anglais<sup>65</sup> ou le lâche sycophante qui, de « dogue au regard impudent, Au gosier rauque, affamé de carnage [...] devient un vrai mouton », à la seule vue de son maître<sup>66</sup>.

Ces scènes bucoliques, tournant brutalement au carnage, ne peuvent inspirer au lecteur qu'une condamnation de la guerre, autre que défensive. En revanche, l'ardeur au combat de Jeanne suscite l'image du jeune imprudent attaqué par un essaim qu'il a dérangé. Pour se défendre, il doit écraser par centaines cette « canaille des airs » :

C'était ainsi que la Pucelle fière  
Chassait au loin cette foule légère<sup>67</sup>.

L'image gracieuse occulte cette fois-ci l'horreur de la situation. Il y a donc bien une fonction répulsive, ou attractive, dans ces métaphores dont on voit la concordance pour dénoncer les conquérants cruels, destructeurs par concupiscence. Ils ne sont pas dignes d'être des hommes. Nous ne les voyons plus que sous ces traits de loups et de chiens. Le contre-exemple

---

60 Cf., I, 197-203 ; X, 154-171 ; XII, 69-76.

61 I, 198-199.

62 X, 145-147.

63 XII, 67-69.

64 I, 201-203.

65 I, 234.

66 XVIII, 89-97.

67 X, 214-219.



est fourni par « ce sublime empereur Dont Dieu punit le cœur dur et superbe » en le changeant bœuf. Redevenu homme au bout de sept ans, il « n'en fut pas meilleur »<sup>68</sup>. L'enveloppe charnelle masque la vraie nature des individus ; la métaphore la dévoile.

On comprend ainsi tout ce que le désir charnel peut avoir de trouble : une fois doté de la parole par le Démon désireux de perdre la Pucelle, le « saint baudet », la monture donnée à Jeanne, lui déclare sa flamme, sans équivoque possible<sup>69</sup>. La scène nocturne a été jugée obscène, non sans raison. Voltaire s'en donne à cœur joie pour s'amuser aux dépens des vertus que l'Église attache à la chasteté : si l'âne a vécu vierge jusque là, c'est simplement parce que dans « le pays il n'était point d'ânesses. » Jeanne, réfractaire jusque là aux multiples assauts des « muletiers et des héros de France », ne peut s'empêcher de se sentir flattée par cet hommage. Mais elle se ressaisit à temps, grâce à l'intervention de Dunois qu'elle aime en secret.

Parfois le séducteur est plus brutal. L'image du chat passant « la griffe à travers les barreaux » d'une volière qui « contre lui défendent les oiseaux », rend parfaitement compte de l'« ardent, insatiable » désir de l'aumônier Chandos, poursuivant Jeanne et brusquement séparé d'elle par la levée d'un pont-levis :

Son œil poursuit cette espèce emplumée,  
Qui se tapit au fond d'une ramée<sup>70</sup>.

D'autres espèces animales sont convoquées. Par son cri, le chat-huant rappelle le félin. Oiseau de proie, il ne bénéficie pas du noble statut de l'aigle : son activité nocturne lui donne un caractère inquiétant. Il est donc apte à figurer la fourberie et la cruauté implacable que Voltaire attribue aux inquisiteurs. Ces « saints docteurs » portent « pour habits plumes de chat-huant » et des oreilles d'âne « ornent leur tête auguste ». C'est dire la valeur des jugements prononcés par « ce savant tribunal »<sup>71</sup>.

La place importante occupée par le clergé dans ces métaphores animalières reflète la lutte menée par Voltaire contre « l'Infâme » à partir

---

68 IV, 559-562. Il s'agit de Nabuchodonosor.

69 XX, 213-251.

70 XII, 85-90.

71 III, 161-167.

des années 1760. Les religieux, parmi lesquels l'écrivain ne manque pas de glisser la liste des noms de tous ses ennemis, sont les seuls à ne pas retrouver le droit chemin à la fin. Les procédés rhétoriques servent surtout à montrer que, sans la raison, les hommes seraient emportés par la bestialité toujours prête à s'éveiller en eux. C'est la conviction profonde de Voltaire. Ce monde horrible, est dominé par des scélérats toujours assoiffés de sang, de chair, d'argent et les plus médiocres sont les plus féroces. Cependant, ces monstres peuvent recouvrer leur humanité, s'ils cessent d'écouter les trompeurs, ces « vrais sorciers, tout-puissants séducteurs, Vêtus de pourpre, et rayonnants de gloire » :

Au haut des cieux ils vous mènent d'abord,  
Puis on vous plonge au fond de l'onde noire,  
Et vous buvez l'amertume et la mort <sup>72</sup>.

Les rois ne valent guère mieux que les religieux sur l'influence desquels, souvent, ils s'appuient. N'est-ce pas d'eux que viennent ces « affreux poison des cours, Discours malins, faux rapports, médisance ». « Chez les amants comme à la cour de France », sifflent « toujours [ces] Serpents maudits » <sup>73</sup>.

Cependant, Voltaire garde la foi dans un avenir meilleur : n'est-ce pas le sens qu'il faut donner au dénouement de la mésaventure amoureuse de l'âne ? Comprenant qu'il a été victime du démon, il revient demander pardon à Jeanne <sup>74</sup>.

Sous le comique percent le pathétique et la colère. D'où les rebondissements, les brusques bifurcations d'un récit déceptif qui ne raconte pas vraiment ce que semble annoncer son titre. Florilège d'aventures rocambolesques où se reconnaissent des siècles de littérature occidentale ; roman érotique, voire graveleux ; recueil d'aphorismes, de réflexions morales ; art poétique <sup>75</sup>, cette œuvre est tout cela à la fois. Le fil d'Ariane qui donne une unité à ces *disjecta membra*, se trouve dans la dénonciation constante qu'il fait de tous ceux qui usent de leur pouvoir, politique ou spirituel, pour abuser les hommes. La littérature a aussi ses tyrans. Ils s'arrogent le droit

---

72 XVII, 6-10.

73 IV, 432-435.

74 XXI, 369-374.

75 Il prend parti, par exemple, contre Houdart, et sa prétention à écrire des odes en prose (XVI, 39-40).

de juger les œuvres publiées. D'où le rejet des sots écrits, « tous les mois du *Mercur* vantés »<sup>76</sup>.

C'est moins le monde qu'il faut transformer, que notre regard sur lui. Seul un écrivain de génie peut aider à cette mutation.

### Les métamorphoses d'un écrivain

Voltaire a précisé dans quel esprit il a travaillé à sa *Pucelle* : « J'ai voulu voir ce que produirait mon imagination, lorsque je lui donnerai un essor libre, et que la crainte du plus petit esprit qui règne en France ne me retiendrait pas »<sup>77</sup>. Il n'a donc pas cherché à prouver sa maîtrise d'un genre littéraire précis ; il utilise la licence autorisée par la parodie épique pour s'exprimer sans aucune censure. Alors que dans ses œuvres historiques, il parle de Jeanne d'Arc avec retenue et plus d'objectivité, dans *La Pucelle*, qu'il ne songe pas à publier immédiatement, il déverse, sous une forme travestie, dans les moments difficiles de sa vie, ses préoccupations, ses angoisses et ses espérances.

Œuvre thérapeutique ou défouloir, comme on voudra le dire, il s'agit donc pour lui de métamorphoser sa souffrance ou sa colère par le travail d'écriture. « Pourquoi joue-t-on aux cartes d'un bout de l'Europe à l'autre » ? Pourquoi lit-on tant de romans ? C'est qu'on ne peut guère rester sérieusement avec soi-même »<sup>78</sup>. On reconnaît le thème du *divertissement* que Voltaire défend contre Pascal : il oblige à l'action quand l'abandon au désespoir ou à l'angoisse, stérilisent la vie.

Il se jette dans la rédaction de *La Pucelle* au plus fort de ses démêlés avec Frédéric II en Prusse dans les années 1750 où il reprend l'œuvre délaissée. Mais dix ans plus tard, il confesse :

Une *Pucelle* amuse un quart d'heure, mais on retombe ensuite dans la langueur ; on vit tristement au jour la journée<sup>79</sup>.

Cette œuvre aurait été conçue en même temps qu'*Adélaïde Du Guesclin*. L'action de cette tragédie écrite en 1733, se situe à l'époque du règne de

---

76 III, 101.

77 Lettre du 27 juin 1734 à Formont, *op. cit.*, p. 536.

78 POMEAU (R.), *La Religion de Voltaire*. Paris : Nizet, 1955, p. 260.

79 *Ibid.*

Charles VII, avant l'intervention de Jeanne d'Arc. Dans l'ambiance anarchique de batailles confuses et incertaines, proches de celles du poème héroï-comique, se déroule une histoire d'amour pleine de grandeur et de noblesse, écrite dans un style élevé, loin des grivoiseries et de la dérision qui prévalent dans *La Pucelle*. Pourtant, Voltaire travaille ces deux œuvres de façon concomitante : « C'est un amusement pour les entractes des occupations plus sérieuses »<sup>80</sup>. Son tempérament le pousse à explorer ces deux registres : admirateur de Racine, il lui faut aussi satisfaire son goût du grotesque et libérer son imagination grimaçante qu'excite particulièrement tout ce que la société vénère sans raison (p. 253). S'il admire tant le chef d'œuvre de L'Arioste, c'est qu'il y trouve cette double tonalité :

Ce qui m'a surtout charmé dans ce prodigieux ouvrage, c'est que l'auteur, toujours au-dessus de sa matière, la traite en badinant. Il dit les choses les plus sublimes sans effort, et il les finit souvent par un trait de plaisanterie qui n'est ni déplacé ni recherché<sup>81</sup>.

On a vu comment il traite, c'est le cas de le dire, ses bêtes noires qu'il énumère en de longues litanies : « Tendre Escobar, suffisant Molina, Petit Doucin, Le Tellier [...] »<sup>82</sup>. Mais au-delà de ses luttes contre l'Église, contre ses adversaires, c'est aussi un combat qu'il mène contre lui-même, contre ses propres démons comme pour se libérer d'images prégnantes. Pour cela, il utilise particulièrement les exordes dont il trouve le modèle, d'un « mérite inconnu à toute l'Antiquité », dans *L'Orlando furioso* :

Chaque chant est comme un palais enchanté, dont le vestibule est toujours d'un goût différent, tantôt majestueux, tantôt simple, même grotesque. C'est de la morale, ou de la gaieté, ou de la galanterie, et toujours du naturel et de la vérité<sup>83</sup>.

C'est particulièrement dans ces endroits, sorte d'ouverture au sens musical du terme de chacun de ces chants, que l'on entend plus particulièrement la voix de l'auteur. C'est là qu'il laisse éclater son exécution de la guerre :

Sœur de la Mort, impitoyable Guerre,  
Droit des brigands que nous nommons héros,  
Monstre sanglant, né des flancs d'Atropos,

---

80 Lettre à Cideville, 26 juin 1735, *op. cit.*, p. 603.

81 *Questions sur l'Encyclopédie*, article « Epopée ».

82 III, 112-116.

83 *Questions sur l'Encyclopédie*, article « Epopée ».

Que tes forfaits ont dépeuplé la terre !  
Tu la couvris et de sang et de pleurs <sup>84</sup>.

Elle est d'autant plus cruelle qu'elle est inutile. Les belligérants sont renvoyés dos à dos : « Tous ont vaincu, tous ont été défaits » <sup>85</sup>.

Là, ses haines comme ses convictions profondes peuvent s'exprimer à la première personne :

Je vois partout l'innocente proscrite,  
L'homme de bien flétri par l'hypocrite ;  
L'esprit, le goût, les beaux-arts éperdus,  
Sont envolés, ainsi que les vertus ;  
Une rampante et lâche politique  
Tient lieu de tout, est le mérite unique ;  
Le zèle affreux des dangereux dévots  
Contre le sage arme la main des sots ;  
Et l'intérêt, ce vil roi de la terre,  
Pour qui l'on fait et la paix et la guerre,  
Triste et pensif, auprès d'un coffre-fort  
Vend le plus faible aux crimes du plus fort <sup>86</sup>.

Tantôt, il badine ironiquement : « Heureux cent fois qui trouve un pucelage ! C'est un grand bien [...] » <sup>87</sup>, donne d'utiles conseils :

Si la maîtresse objet de votre hommage  
Ne peut pour vous des mêmes feux brûler,  
Cherchez ailleurs un plus doux esclavage,  
On trouve assez de quoi se consoler ;  
Ou bien buvez, c'est un parti si sage <sup>88</sup>.

Tantôt, la mélancolie perce :

Lorsque autrefois, au printemps de mes jours,  
Je fus quitté par ma belle maîtresse,  
Mon tendre cœur fut navré de tristesse,  
Et je pensai renoncer aux amours <sup>89</sup>.

---

84 XIX, 1-5. Le ton est celui de l'article « Guerre » du *Dictionnaire philosophique*.

85 III, 11.

86 VI, 8.

87 II, 1-4.

88 VII, 15-19.

89 VII, 1-4.

Ou il se prend à rêver :

Si j'étais roi, je voudrais être juste,  
Dans le repos maintenir mes sujets,  
Et tous les jours de mon empire auguste  
Seraient marqués par de nouveaux bienfaits <sup>90</sup>.

Malgré sa vision pessimiste de l'homme, il se veut pédagogue :

J'enseignerai le grand art de bien vivre ;  
Je montrerai qu'en réglant nos désirs,  
C'est du devoir que viennent nos plaisirs <sup>91</sup>.

Il développe une réflexion sur l'art d'écrire dont le principe fondamental est sans cesse réaffirmé : « Le vrai me plaît, le vrai seul est durable » <sup>92</sup>.

Pour mieux convaincre son lecteur, il dialogue avec lui et prévient ses réactions : Grisbourdon, envoyé en Enfer pour avoir tenté de violer Jeanne, découvre qu'à côté de tous ceux que l'Église a déclarés damnés, les plus grands empereurs romains, les philosophes de l'Antiquité, figure Clovis :

Je vois d'abord mon lecteur qui s'étonne  
Qu'un si grand roi, qui tout son peuple a mis  
Dans le chemin du benoît paradis,  
N'ait pu jouir du salut qu'il nous donne.

Façon pour lui de dénoncer cette idée que l'eau du baptême suffirait à effacer tous les crimes commis par un individu porteur d'« un cœur inhumain, sanguinaire » comme celui du roi des Francs <sup>93</sup>.

Mais l'écriture n'est pas seulement un moyen de communication, une forme de combat philosophique. C'est aussi pour lui une façon d'exister. On sent dans le rythme de son décasyllabe comme sa propre respiration. René Pomeau remarque que de ce vers « étriqué, l'amer Voltaire tire ses effets discordants. [...] Sa vraie voix de poète est cette voix de fausset où grince l'allégresse chétive de l'homme » <sup>94</sup>. Le décasyllabe, au contraire de

---

90 IV, 1-4

91 II, 11-13

92 VIII, 25.

93 V, 95-107.

94 POMEAU (R.), *Voltaire*. Paris : Seuil, « Écrivains de toujours », 1955, p. 62-63.

l'alexandrin, « a pour règle l'irrégularité ». Ses deux hémistiches inégaux « le projette[ent] en avant [...] il tend vers le mouvement »<sup>95</sup>.

On en voit, en effet, un exemple frappant dans le portrait qu'il donne de l'adversaire de Charles VII, alors que ce dernier s'oublie dans les bras de sa maîtresse :

Le prince anglais, toujours plein de furie,  
Toujours aux champs, toujours armé, botté,  
Le pot en tête, et la dague au côté,  
Lance en arrêt, la visière haussée,  
Foulait aux pieds la France terrassée.  
Il marche, il vole, il renverse en son cours  
Les murs épais, les menaçantes tours,  
Répand le sang, prend l'argent, taxe, pille,  
Livre aux soldats et la mère et la fille,  
Fait violer des couvents de nonnains,  
Boit le muscat des pères Bernadins,  
Frappe en écus l'or qui couvre les saints,  
Et, sans respect pour Jésus ni Marie,  
De mainte église il fait mainte écurie<sup>96</sup>.

Le rythme 4/6, rarement perturbé par des accents secondaires ou des coupes lyriques, fait entendre comme le galop du cheval emportant son cavalier. Rien ne semble pouvoir l'arrêter dans sa conquête du monde. De conserve, l'imagination de Voltaire court à bride abattue, libérant, avec un sens toujours sûr de l'*accelerando*, toute la verve de l'écrivain. Elle frappe d'estoc et de taille sur tout ce qu'il exècre. On comprend pourquoi, pendant de longues années, l'écrivain est retourné vers cette œuvre dans ses moments de découragement. Se déchaîner contre des faits ou des personnages sur un rythme allant, le libère de sa rage, le convainc qu'une parole performative finira par faire disparaître ce qu'il dénonce pour laisser place à ce qu'il espère : le triomphe de la raison, autrement dit pour lui, de la sagesse.

S'il laisse le mot de la fin au moine Lourdis, dont le nom révèle le peu d'intelligence, c'est pour qu'il proclame une contre-vérité. Dans la liesse générale qui suit la prise d'Orléans par Jeanne, le religieux se moque des ennemis vaincus en leur criant ce qu'il croit être l'explication de leur échec :

---

95 *Op. cit.*, rééd. 1994, p. 57.

96 I, 183-196.

« Anglais ! elle est pucelle ! »<sup>97</sup>. Il ignore que « la fière et tendre Jeanne », libérée par son triomphe de la mission confiée par Denis, a répondu la nuit précédente à l'amour de Dunois.

On croit presque entendre, derrière ces cris de jubilation, éclater le rire moqueur de Voltaire.

Œuvre exutoire, œuvre bilan, *La Pucelle* suit toutes les courbes et les mutations de l'humeur voltairienne. En même temps, elle trace fermement les lignes directrices de sa pensée et renvoie à l'ensemble de son œuvre.

Telle est la place paradoxale occupée par ce texte : devenu en partie lettre morte pour le lecteur moderne, il n'en restitue pas moins, plus vivant que jamais, l'esprit de son auteur.

Cette œuvre folle sur la folie des hommes se métamorphose en livre de sagesse dans lequel l'écrivain consigne ses expériences, ses combats, ses doutes et ses certitudes. On peut trouver ailleurs Voltaire à son meilleur ; rarement à ce point sous toutes les facettes réunies de son talent.

Un peu à la manière d'un tableau d'Arcimboldo dont les entremêlements de feuillages et de fruits finissent par révéler un visage, nous découvrons dans cette œuvre, non pas celui de la véritable Jeanne, mais bien celui de son créateur, tel qu'en lui-même la littérature le change.

---

97 XXI, 462.





Jean-Michel WITTMANN

Université Paul Verlaine-Metz

### **D'UNE MÉTAMORPHOSE L'AUTRE : GIDE OU LES AMBIGUÏTÉS D'UNE ESTHÉTIQUE POST-SYMBOLISTE**

Dans le premier chapitre de *Paludes*, le personnage principal, cet écrivain qui, lui-même, écrit aussi *Paludes*, lit un extrait de son nouveau livre à sa compagne. Il s'agit d'une description dont le caractère symbolique est sans cesse souligné par d'indiscrètes parenthèses : « insuffisance des amorces, multiplication des lignes (symboles) », ou encore : « trop grande blancheur des trémies (symbole) »<sup>1</sup>. Confronté à la perplexité de sa compagne, l'écrivain doit s'expliquer : il s'affirme principalement soucieux de « la vérité du symbole », ce qui le conduit à « arrange[r] les faits de façon à les rendre plus conformes à la vérité que dans la réalité »<sup>2</sup>.

La tonalité satirique du chapitre et du livre tout entier ne doit pas conduire à mésestimer les principes esthétiques de cet artiste dérisoire que Gide représente dans *Paludes*. Ces principes, quand bien même il s'en moque – même s'il raille bien davantage l'aveuglement du philistin incapable d'en percevoir le bien-fondé – sont précisément ceux sur lesquels repose son œuvre littéraire. L'écrivain de *Paludes* rappelle que « le sujet d'un livre », c'est « l'émotion »<sup>3</sup>, en l'occurrence « celle que [lui] donna [s]a vie »<sup>4</sup>. De même, pour Gide, de façon explicite dans les années 1890, le livre n'a d'autre fonction que de manifester l'idée ou l'émotion, pour reprendre les deux notions qu'il met les plus fréquemment en avant. Tel est

---

1 *Paludes*, dans *Romans. Récits et Soties. Œuvres lyriques*. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1958, p. 94 et p. 95. Dans les notes suivantes, ce volumes sera abrégé *RRS*.

2 *Paludes*, *RRS*, p. 94.

3 *Paludes*, *RRS*, p. 95.

4 *Ibid.*

le credo de l'artiste, exprimé dans la note sur les rapports de l'esthétique et de la morale insérée dans *Le Traité du Narcisse* : « Les Vérités demeurent derrière les Formes – Symboles. Tout phénomène est le Symbole d'une Vérité. Son seul devoir est qu'il la manifeste »<sup>5</sup>. C'est dans cette même perspective que Gide, dans une préface au *Voyage d'Urien* publiée la même année que *Paludes*, définit encore le livre comme « l'explication d'une pensée ou d'une émotion », c'est-à-dire sa manifestation par le truchement du symbole, ce qui le conduit à formuler le constat suivant : « chaque *manifeste* vaut l'émotion, *intégralement*. Il y a là une sorte d'algèbre esthétique ; émotion et manifeste forment équation ; l'un est l'équivalent de l'autre »<sup>6</sup>.

Du processus créatif, Gide peut ainsi rendre compte en évoquant le poète, voué à découvrir et à *manifeste* les idées :

Le Poète [...] se penche sur les symboles, et silencieux descend profondément au cœur des choses, – et quand il a perçu, visionnaire, l'Idée, l'intime Nombre harmonieux de son Être, qui soutient la forme imparfaite, il la saisit, puis, insoucieux de cette forme transitoire qui la revêtait dans le temps, il sait lui redonner une forme éternelle, sa Forme véritable enfin, et fatale, – paradisiaque et cristalline<sup>7</sup>.

Écrire, c'est donc déchiffrer ; traverser les apparences, trompeuses et imparfaites, qui se révèlent à nos seuls sens, afin d'atteindre à l'idée ; donner enfin à celle-ci son expression parfaite, ce que permet de réaliser l'analogie, c'est-à-dire le symbole. En ce sens, le processus de l'écriture est bien celui d'une métamorphose : il s'agit pour l'artiste de faire sortir le papillon de sa chrysalide, de donner une forme à ce qui n'en a pas, en révoquant la forme trompeuse offerte à notre vue, bref, de faire subir au réel une mutation qui le fait advenir dans sa vérité idéale.

Il s'agit là, pour reprendre la terminologie de Gide lui-même, dans une page où il commente l'esthétique de Mallarmé, d'une conception « d'a-prioriste »<sup>8</sup> : l'œuvre manifeste une idée qui lui préexiste, ce qui lui donne une caractère de perfection, dans tous les sens du terme. Et c'est bien là le paradoxe d'une telle conception de la création littéraire : le Narcisse dont

5 *Le Traité du Narcisse*, RRS, p. 8.

6 « Préface pour une seconde édition du *Voyage d'Urien* » [*Le Mercure de France*, décembre 1894], RRS, p. 1464-65 ; en italiques dans le texte.

7 *Le Traité du Narcisse*, RRS, p. 9-10.

8 Voir « Stéphane Mallarmé » [*L'Ermitage*, octobre 1898, p. 225-30], dans *Essais critiques*. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 829-833.

parle Gide, le poète ou l'artiste, en d'autres termes, n'opère de métamorphose que pour atteindre à la fixité d'une vérité essentielle, autrement dit éternelle et immuable, puisque soustraite au temps. Il est celui qui transforme le monde, dont il est seul à pouvoir manifester la vérité, il est encore ce passeur qui quitte le monde des apparences pour celui des idées ; mais dans cette tradition esthétique dont Gide n'est qu'un des nombreux représentants, dans sa génération, l'œuvre est le produit d'une métamorphose rendue nécessaire, paradoxalement, par le postulat qu'il existe, au-delà des apparences, un monde essentiellement fixe, celui des idées. Quant à l'œuvre, elle se doit précisément d'être l'expression de cette fixité, ce qui lui confère son caractère achevé et clos.

On aura reconnu dans ces idées de Gide l'expression d'un idéalisme esthétique qui fait un retour en force dans la littérature française à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, voire, dans son cas, d'un symbolisme d'obéissance strictement mallarméenne, dont *Le Traité du Narcisse* constitue l'expression lumineuse. Or on sait que Gide, assez rapidement, se détachera du symbolisme : *Paludes*, au demeurant, satire des représentants de cette « littérature nouvelle » que Remy de Gourmont proposait alors de désigner comme « l'idéalisme littéraire »<sup>9</sup>, marque de façon spectaculaire et brillante cette prise de distance. Pour autant, l'écrivain ne renoncera pas totalement à cette conception esthétique qui détermine un refus, constant chez lui, du réalisme, en assignant à l'écrivain la tâche d'être celui qui transforme le monde sous nos yeux afin de le révéler à son lecteur.

Toutes les œuvres de Gide proposent en effet un méta-commentaire destiné à justifier les principes esthétiques sur lesquels elles s'échafaudent, et toutes, d'une façon ou d'une autre, expriment une fidélité indéfectible à cette conception d'un écrivain qui doit, avant tout, rester un artiste. Dans *Isabelle*, par exemple, le personnage de Gérard, l'apprenti romancier, permet de nourrir une réflexion sur la nécessité, pour l'artiste, de révéler l'envers du décor, ce que le commun n'est pas à même de distinguer dans une situation donnée : Gérard est amené à comprendre la nécessité de traverser les apparences et de ne pas déroger à l'idéal du poète, quand bien même on prétend être romancier<sup>10</sup>. Dans *Si le grain ne meurt*, de

9 Voir la réponse de Remy de Gourmont dans HURET (J.), *Enquête sur l'évolution littéraire*. Paris : Charpentier-Fasquelle, 1894, p. 138.

10 Voir notre article, « Un portrait de l'apprenti romancier en poète : *Isabelle*, d'André Gide ». *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 2006, n° 2, p. 387-400.

même, Gide oppose les deux figures du poète et de l'historien, pour valoriser le premier : car l'artiste dédaigne les faits, dépasse les contingences pour viser les vérités essentielles. Et c'est dans le même esprit qu'Édouard, le romancier des *Faux-monnayeurs*, s'exclame : « Rien n'a pour moi d'existence, que *poétique* (et je rends à ce mot son plein sens) – à commencer par moi-même. »<sup>11</sup>...

Cette charte de l'idéalisme esthétique que constituait *Le Traité du Narcisse* ne pouvait cependant rester complètement valide, à mesure que le temps passait et que l'œuvre de Gide se construisait. Quitter le monde des apparences, en perpétuelle métamorphose, pour atteindre celui des essences, immuables par définition, opérer cette alchimie de l'écriture qui transforme le réel pour mieux en fixer les traits de façon définitive, voilà un programme que le romancier du XX<sup>e</sup> siècle devait nécessairement amender, de manière plus ou moins nette.

Pour ce qui concerne Gide, deux raisons majeures l'ont conduit à remettre sourdement en question cette conception *aprioriste* de la création littéraire. La découverte du lecteur et de son importance constitue la première de ces deux raisons. L'évolution de sa morale, au gré des événements vécus au début des années 1890, l'a conduit à vanter la connaissance sensuelle de la beauté du monde – ce qu'il désigne par le terme de « disponibilité » – et à célébrer « autrui », dans *Les Nourritures terrestres* : « Que dirai-je ? *choses véritables*. – autrui – importance de sa vie ; lui parler. »<sup>12</sup> Cette reconnaissance de l'autre, de l'interlocuteur, se traduit aussi par l'importance assez vite reconnue au lecteur, dès *Paludes* : ce dernier est invité à révéler le vrai sens de l'œuvre, qui échappe toujours en partie à l'écrivain, et même, à écrire lui-même la dernière page du livre, en complétant une « table des phrases les plus remarquables de *Paludes* », en fonction de sa propre « idiosyncrasie »<sup>13</sup>. Mais reconnaître l'importance du lecteur, c'est aussi, inmanquablement, poser les deux questions, indissociables, de la réception du livre et de la responsabilité de l'écrivain, ce que reflètent, dans *Paludes*, les discussions avec Angèle ou Hubert, les lecteurs incapables de comprendre et encore moins d'accepter les

---

11 *Les Faux monnayeurs*, RRS, p. 987 ; en italique dans le texte.

12 *Les Nourritures terrestres*, RRS, p. 246 (en italique et en petites capitales dans le texte).

13 Voir *Paludes*, RRS, p. 149.

intentions de l'auteur, ou encore le débat avec Barnabé le moraliste, certain que l'œuvre exerce nécessairement une influence sur le lecteur.

Une seconde raison remet en question cet idéal d'une œuvre close, littéralement parfaite en ceci qu'elle exprime une vérité essentielle : comme tous les écrivains de sa génération, Gide a été amené à modifier progressivement sa conception du moi. L'esthétique idéaliste, fondée sur le fameux aphorisme de Schopenhauer, répété à l'envi par les symbolistes, suivant lequel « le monde est ma représentation »<sup>14</sup>, repose au fond sur le postulat d'une unité du moi. C'est l'unité du moi qui garantit la possibilité de découvrir, dans le chaos des formes imparfaites, une vérité une et indivisible. Or cette unité d'un moi dont on pourrait saisir l'essence, voilà précisément ce qui est battu en brèche, conjointement, par la psychologie et la philosophie, au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle et du XX<sup>e</sup>. Quant à l'œuvre de Gide, elle reflète parfaitement cette évolution dans la perception du moi. Ainsi, « le problème central posé par *Les Caves du Vatican* », notamment, « est celui de l'Être et de l'essence », comme l'a justement souligné Alain Goulet<sup>15</sup>.

Aussi ses livres témoignent-ils d'un balancement entre deux conceptions antagonistes de l'œuvre. D'un côté, celle-ci est la manifestation parfaite de l'idée, ce qui présuppose sa clôture ; de l'autre, elle apparaît nécessairement ouverte, à la fois parce qu'elle est le produit d'un moi instable, celui de l'artiste, et parce qu'elle est reçue, déformée ou complétée par la subjectivité du lecteur. Dans *Paludes*, un symbole amusant traduit cette opposition : à l'image d'une œuvre conçue comme un « œuf plein » par celui qui écrit *Paludes*<sup>16</sup>, répond celle d'un œuf brisé, c'est-à-dire d'une œuvre non plus soustraite au temps, mais inscrite dans la temporalité d'un auteur et de son lecteur. Et dans *Les Caves du Vatican*, ce symbole

---

14 Henri Peyre, dans *La Littérature symboliste*. Paris : P.U.F., « Que sais-je ? », 1976, p. 10, rappelle comment Leibniz et surtout Schopenhauer devinrent des philosophes à la mode pour cette génération d'écrivains : « Point n'était besoin d'avoir lu de près la *Monadologie* pour déplorer l'irréparable solitude des êtres, ou le grand ouvrage de Schopenhauer pour affirmer, comme il fut de mode de le faire vers 1890, que "le monde est ma représentation" et qu'"il faut toujours représenter". »

15 *Les Caves du Vatican d'André Gide. Étude méthodologique*. Paris : Larousse, 1972, p. 27.

16 Voir *Paludes*, RRS, p. 111-12 ; le littéraire qui écrit *Paludes* s'exclame : « Un livre... mais un livre [...] est clos, plein, lisse comme un œuf. On n'y saurait faire entrer rien, pas une épingle que par force, sa forme en serait brisée. »

réapparaît sur la table de Lafcadio : parmi les menus objets découverts, à sa grande perplexité, par Julius de Baraglioul, se trouve précisément ce « petit œuf creux, en métal perforé, dont se servent pour préparer leur thé les voyageurs soucieux du moindre bagage »<sup>17</sup>, image de cette œuvre dans laquelle l'écrivain ne cesse de faire rentrer toutes sortes de choses, avant que le lecteur, à son tour, ne complète cette entreprise.

On observera que cette ambiguïté inscrite au cœur même de l'œuvre de Gide tient à sa situation historique. Nanti des idées et des conceptions, en un mot, de la culture d'un homme du XIX<sup>e</sup> siècle, entré en littérature à l'époque où dominent dans le monde littéraire les idéaux symbolistes, il est aussi, pleinement, un écrivain du XX<sup>e</sup> siècle. De ce point de vue, sa situation est strictement comparable à celle de Proust, telle qu'Antoine Compagnon l'a analysée dans son essai *Proust entre deux siècles*. Pour ce dernier, Proust serait écartelé entre l'idéal d'une œuvre éclatée d'une part, et d'autre part « le vitalisme ou l'organicisme qu'exalte Séailles »<sup>18</sup>. De même, si la conception initiale de la *Recherche* autour des deux notions de temps perdu et de temps retrouvé assure la clôture du livre, le développement postérieur des volumes organisés autour de la figure d'Albertine contredit cette unité, précisément parce que le constat d'une Albertine « gomorrhéenne », définitivement inconnaissable, littéralement innommable, s'oppose à la visée optimiste d'un artiste qui, par le truchement de l'œuvre, et par delà le moi social, parvient à manifester son moi profond.

Si l'alchimie opérée par l'écrivain idéaliste ou, si l'on préfère, la transmutation qu'il fait subir au réel pour en manifester l'essence, peut être considérée comme une métamorphose, celle-ci se limite à l'acte créatif proprement dit. L'écrivain idéaliste est l'homme de la fixité, puisqu'il évolue au sein d'un monde constitué d'essences immuables. À l'inverse, l'écrivain qui renonce à croire en des essences et accepte de se reconnaître comme en perpétuelle métamorphose dans un univers lui-même en métamorphose, se trouve amené à développer une conception dynamique de l'œuvre littéraire. L'œuf brisé évoqué dans *Paludes* ou dans *Les Caves du*

---

17 *Les Caves du Vatican*, RRS, p. 716.

18 Voir *Proust entre deux siècles*, « Le dernier écrivain du XIX<sup>e</sup> et le premier du XX<sup>e</sup> ». Paris : Le Seuil, 1989, p. 42.

*Vatican*, ce n'est rien d'autre que l'œuvre ouverte dont Umberto Eco, bien plus tard, a salué l'avènement<sup>19</sup>.

À bien y regarder, on s'aperçoit que Gide ne cesse de s'interroger, d'un livre à l'autre, et sur le moi, et sur l'œuvre elle-même, dans le cadre de l'interrogation, à la fois éthique et esthétique, qui nourrit la forme comme le contenu de ses récits. Les livres de Gide ne sont pas complètement des œuvres ouvertes, même s'il a été tentant de les présenter comme tels, à l'époque du Nouveau roman et de la nouvelle critique, à un moment où un écrivain de cette génération n'appartenait plus au présent, sans cesser pourtant d'être considéré comme un contemporain. Pour autant, elles ne sont pas non plus des objets parfaitement clos, conformes aux principes esthétiques – qui peuvent être qualifiés de symbolistes – exposés dans *Le Traité du Narcisse*. Toute l'œuvre de Gide s'est en partie construite autour du dilemme représenté par la prise en compte d'autrui et du lecteur, à savoir : comment rester un artiste, ce qui suppose de s'élever au-dessus des contingences et des questions agitées dans la cité, *hic et nunc*, et dans le même temps accepter la responsabilité, morale et sociale, qu'implique le fait de donner un livre au public, en exerçant nécessairement une influence sur lui ? Toute l'œuvre de Gide, à un autre niveau, ne cesse de revenir sur cette autre question : comment fixer le moi par l'écriture, dès lors que l'on ne croit plus à l'être, à l'essence, que l'on accepte de se percevoir comme en perpétuelle métamorphose ?

Son autobiographie, *Si le grain ne meurt*, publiée au milieu des années vingt, comme *Corydon* et surtout *Les Faux-monnayeurs* – ce trio de livres formant pour Gide le sommet et l'aboutissement de son œuvre –, témoigne exemplairement de cette interrogation et de la façon dont l'écrivain parvient à en faire la matière même de son récit. Donner une forme définitive à ce qui n'est pas achevé, fixer ce qui apparaît mobile par nature, tel apparaît pour Gide l'enjeu de l'écriture autobiographique. Il s'agit en effet d'embrasser la totalité d'une vie qui, cependant, n'est pas achevée ; ce qui revient, de plus, à tenter d'embrasser un matériau essentiellement divers, d'une richesse presque infinie. Il s'agit aussi de broser de soi un autoportrait, alors même que le moi est reconnu par Gide lui-même comme mobile.

Dans *Si le grain ne meurt*, Gide ne cesse d'insister sur cet éclatement qui caractérise sa vie comme sa personnalité. Sa vie, il la perçoit et la

---

19 Voir *L'Œuvre ouverte*. Paris : Le Seuil, 1965.

présente comme scindée en deux, aimantée par un double orient, pour reprendre l'image même mise en avant dans le livre : d'un côté, il l'a organisée en fonction de son amour idéaliste – et platonique – pour Madeleine, sa cousine devenue son épouse ; de l'autre, elle s'est construite en fonction de son attirance pour les jeunes garçons. À cet écartèlement de l'existence entre ces deux pôles que constituent Madeleine et les garçons, s'ajoutent les intermittences d'un être qui se définit comme inconséquent. Reprenant un thème développé dans d'autres textes, Gide se présente dans *Si le grain ne meurt* comme le produit d'un croisement entre deux univers, celui de la mère et celui du père, qui s'opposent sur différents points : à l'ancrage septentrional de la famille maternelle répondent les racines méridionales de la branche paternelle, au puritanisme stérilisant, l'échappée dans le rêve, les livres et la disponibilité face à la beauté de la nature.

On l'aura compris, une stricte correspondance relie ici la perception de cette vie et la perception du moi. Gide intègre dans son récit une réflexion sur le rôle joué dans l'existence par la part d'ombre de l'être. Soulignant ainsi le rôle de l'inconscient, il note : « Le motif secret de nos actes, et j'entends : des plus décisifs, nous échappe ; et non seulement dans le souvenir que nous en gardons, mais bien au moment même. »<sup>20</sup> Mais cette opposition entre le conscient et l'inconscient renvoie elle-même au constat de la dualité d'un être partagé – pour reprendre la fameuse terminologie du *Contre Sainte-Beuve* de Proust – entre son « moi social » et son « moi profond ». La scission de son existence, mise en évidence par Gide, illustre donc aussi, plus généralement, la scission du moi : par delà la vie sociale d'un écrivain qui appartenait à la grande bourgeoisie, son existence s'est aussi construite dans l'ombre, souterrainement, en raison de son homosexualité.

Confronté à ce constat d'un éclatement essentiel, l'autobiographe ne renonce pourtant pas à fixer dans un récit le sens de sa vie, ni à défendre et à illustrer son moi profond. Bien au contraire, Gide intègre à son récit autobiographique une critique des Mémoires traditionnels, dont la démarche est historique, afin de valoriser la figure du poète qui, loin de rendre compte de l'accidentel, s'attache à dépasser les contingences pour évoquer

---

20 *Si le grain ne meurt*, dans *Souvenirs et Voyages*. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, p. 279.



l'essentiel. Il souligne ainsi, et l'ambition de son livre, et le moyen d'y parvenir : il s'agit d'atteindre à une vérité supérieure, en dépassant le réalisme habituel des livres de souvenirs. En d'autres termes, il cherche encore à démêler une vérité essentielle au sein même de la mobilité qui caractérise la vie et le moi : l'entreprise de l'écrivain est décrite symboliquement, dans le récit, à travers la scène qui dépeint l'enfant occupé à faire fondre les soldats de plomb, pour voir « s'échapp[er] de leur uniforme terni une petite âme brillante, ardente et dépouillée »<sup>21</sup>. Confronté à un monde et à un moi en constante métamorphose, l'artiste choisit d'en rendre compte et il atteint à cet équilibre miraculeux d'un livre qui parvient à donner une forme et un sens définitif à ce qui ne cesse de se transformer. Ainsi, le livre, dans sa dualité apparente – il est symboliquement organisé autour de l'enfance et de l'amour pour Madeleine, dans une première partie, autour de l'Afrique et de la découverte de l'homosexualité, dans la seconde –, instaure un dialogue entre les deux faces d'un même moi : l'écriture se fait dialectique pour rendre compte du mouvement même, de l'inconséquence de la vie.

Ce n'est donc pas un hasard si le récit autobiographique prend pour thème majeur celui de la métamorphose. De façon habile, Gide ne cesse d'insister sur ce motif, en montrant par exemple l'enfant préoccupé de voir se transformer en insectes les larves de phrygane ou encore de rhinocéros. À travers ce qui constitue autant de mises en abyme, il donne à voir le processus même de l'écriture, en même temps qu'il raconte sa propre vie. D'un côté, à travers toute une série de petits tableaux symboliques offerts par les souvenirs d'enfance, il ne cesse de célébrer la naissance de l'artiste, au terme d'une palingénésie qui voit celui-ci naître d'un enfant caractérisé par la « laideur et [la] surnoiserie »<sup>22</sup>, comme le papillon sortant de sa chrysalide ; de l'autre côté, cette palingénésie renvoie à la naissance même du livre, ainsi conçu comme une métamorphose, puisque le traitement subi par le réel, en l'occurrence les souvenirs, fait surgir une vérité essentielle de ce qui paraît anecdotique, de prime abord.

Dans *Si le grain ne meurt*, l'écriture se définit donc comme la quête essentialiste d'un objet – le moi, le monde qui, pour Gide, reste « ma

---

21 *Si le grain ne meurt*, op. cit., p. 149.

22 Voir le portrait très dépréciatif de l'enfant qu'il fut, brossé par Gide dès la seconde page de son récit autobiographique, *Si le grain ne meurt*, op. cit., p. 82.

représentation », comme l'affirmait Schopenhauer – en constante métamorphose. Dans cette perspective, cette œuvre doit donc être considérée tout à la fois comme un œuf plein et clos, et comme un œuf brisé, ouvert. Brisé, ouvert par Gide lui-même qui a adjoint la deuxième partie à un projet initial « monologique », qui n'en comprenait qu'une, le livre intègre la diversité du monde et la perpétuelle métamorphose du moi. Dans le même temps, l'écriture symbolique permet d'évoquer le sens d'une existence, voire la vérité d'un moi, sans avoir à tout raconter : ce récit autobiographique, qui s'arrête au moment où Gide, encore jeune homme, s'apprête à se fiancer, met en place le décor de sa scène intérieure et constitue du même coup un œuf clos, parfait. La référence même à cette image de l'œuf, introduite dans *Paludes*, en 1895, en témoigne pourtant : c'est l'ensemble de l'œuvre gidienne qui présente cette ambiguïté, se construisant d'un même mouvement comme un œuf clos et comme un œuf brisé – et brisé par cette naissance, cette palingénésie que constitue la création littéraire – exactement comme celle de Proust.



## TABLE DES MATIÈRES

Frank WILHELM .....	5
Du cocon au papillon ou l'entéléchie à l'œuvre : la métamorphose en littérature. Avant-propos	
Jean-Pierre BERTRAND .....	11
« Encore des changements » : la notion de métamorphose dans les études littéraires	
Hélène VIAL .....	19
La métamorphose ovidienne ou la « grammaire fantasmatique » du mythe	
Karin BECKER .....	35
Métamorphoses et réalités trompeuses dans le roman médiéval : <i>Le Bel Inconnu</i> de Renaut de Beaujeu	
Sabine PEDRAZZINI .....	57
Vers une géographie de la métamorphose : les transformations de l'air dans <i>Les Tragiques</i> d'Agrippa d'Aubigné	
Marie-Claire CHATELAIN .....	77
La métamorphose galante : un genre littéraire ?	
Danielle PISTER .....	93
<i>La Pucelle d'Orléans</i> de Voltaire ou les métamorphoses d'un style	
Jean-Michel WITTMANN .....	113
D'une métamorphose l'autre : Gide ou les ambiguïtés d'une esthétique post-symboliste	